

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CHRIS WARE, ARCHITECTE DE LA MÉMOIRE :  
LA PROJECTION SPATIALE DE LA MÉMOIRE EN BANDE DESSINÉE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MAXIME GALAND

JUIN 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À mes proches, qui ont su adoucir mes humeurs de rédacteur : Alexis pour la grimpe et la musique; Guillaume, Julien-Pier, Maxime et Sandrine pour notre chouette projet; Maryse, Michel-André et Sabrina pour leur cohabitation patiente.

À Sandrine pour sa lecture attentive et pour sa gémellité.

À mes parents pour leur support.

À Eric Bouchard et Gabriel Tremblay-Gaudette pour les bières, les discussions et les événements; pour avoir fait de la bande dessinée un sujet d'études dans le vent.

À tous mes collègues de l'OIC, de Figura et du NT2.

À Bertrand Gervais pour avoir dirigé ma maîtrise sous tous ses aspects, m'initiant aux problématiques de la mémoire et m'offrant le privilège inestimable de travailler dans le milieu de la recherche.

Au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour ces études hors de toute précarité financière.

À Suzanne pour tant et tant.

À Chris Ware, avec fascination.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
PROLÉGOMÈNES .....	8
1.1 L'espace de l'imaginaire .....	8
1.1.1 Lieu et moment .....	8
1.1.2 Lieux et images .....	11
1.1.3 L'espace du récit .....	13
1.2 La traversée de la bande dessinée.....	17
1.2.1 Introduction.....	17
1.2.2 L'introuvable définition .....	19
1.2.3 Le multcadre .....	21
1.2.4 La mise en page.....	22
1.2.5 Les images dessinées .....	31
1.2.6 L'arthrologie générale et le tressage .....	34
1.2.7 La narration en bande dessinée .....	35
1.2.8 Conclusion .....	36
CHAPITRE II	
LES LIEUX DU RÉCIT : FIGURES ET STRUCTURES.....	38
2.1 Une brique et ses immeubles : <i>Jimmy Corrigan</i> .....	39
2.1.1 James et l'enfance remémorée .....	41
2.1.2 Jimmy et la mémoire familiale.....	51
2.1.3 Les lieux de la mémoire historique .....	54
2.2 <i>Quimby the Mouse</i> : la mémoire problématique .....	58
2.2.1 Des mises en page qui font perdre la tête.....	60
2.2.2 La maison de la grand-mère : une figure incrustante.....	61
2.2.3 Les planches récentes : une remise en perspective .....	65



CHAPITRE III	
EN MÉMOIRE DE MOI : DÉCLINAISONS DE LA MÉMOIRE AUTOBIOGRAPHIQUE .....	71
3.1 De la mémoire : quelques jalons théoriques.....	72
3.2 <i>Building Stories</i> et la mémoire narrative .....	76
3.2.1 La mémoire du quotidien : la mise en page muette .....	79
3.2.2 La mémoire et la mise en page narratives.....	80
3.2.3 Le corps habité.....	83
3.2.4 La narration en crise.....	86
3.2.5 En ouverture : la mise en page réflexive.....	88
3.3 <i>Lint</i> : l'effet de mémoire.....	90
3.3.1 Des épisodes et leurs indices.....	92
3.3.2 Une mémoire traumatique.....	95
3.3.3 Des temps et des corps .....	97
3.3.4 Un présent du passé.....	98
3.3.5 Gabriel Lint : le pavé dans la mémoire.....	102
3.3.6 Un héritage réaliste?.....	105
3.3.7 L'architecture d'une vie .....	107
CONCLUSION.....	109
BIBLIOGRAPHIE.....	113
APPENDICE A	
EXEMPLIER .....	120

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 .....	41
2.2 .....	41
2.3 .....	42
2.4 .....	43
2.5 .....	44
2.6 .....	45
2.7 .....	46
3.1 .....	83
3.2 .....	87
3.3 .....	92
3.4 .....	94
3.5 .....	96
3.6 .....	98
3.7 .....	101
3.8 .....	103

## RÉSUMÉ

La construction formelle de la bande dessinée n'est pas sans rappeler la mnémotechnique antique associée aux palais de mémoire (telle que décrite par Frances Yates en 1966), consistant à projeter des images dans des lieux mentaux. En effet, en organisant un espace (la page, le livre) en lieux distincts (les vignettes, les figures), la bande dessinée a toutes les caractéristiques d'une architecture : une architecture mise au service d'un temps narratif. Partant de l'hypothèse que la bande dessinée permet, par sa construction même, une expression particulière de la mémoire, quatre œuvres de Chris Ware, dessinateur américain contemporain, seront analysées.

*Jimmy Corrigan* et *Quimby the Mouse* mettent en lumière le rapport entre certaines figures architecturales (lieux diégétiques) et l'expression de la mémoire des personnages. Qu'ils soient labyrinthiques ou qu'ils s'apparentent aux palais de mémoire, les lieux sont les signes d'un passé révolu. Ces figures occupent parfois l'espace de la page d'une manière structurante, transférant leurs propres caractéristiques architecturales sur la forme même du récit.

*Building Stories* et *Lint*, chapitres plus récents de séries encore en construction, permettent de fouiller davantage les contaminations possibles entre les lieux du récit et les lieux de la page. Les théories cognitives de Daniel L. Schacter offrent plusieurs concepts-clés pour discerner les mécanismes mémoriels mis en place dans ces récits.

**Mots-clés** : bande dessinée, roman graphique, Chris Ware, Thierry Groensteen, mémoire, architecture, subjectivité, palais de mémoire.

*Qu'elle est grande, mon Dieu, cette puissance de la mémoire! Elle est grande jusqu'à effrayer l'imagination qui veut sonder ses profondeurs ou énumérer l'infinie multiplicité des choses qu'elle contient; et pourtant c'est là mon esprit, et mon esprit, c'est moi-même.*

Augustin

## INTRODUCTION

Quiconque plonge dans la bande dessinée contemporaine découvrira un médium en évolution fulgurante. Largement consacrée à la littérature jeunesse avant les années 1960, il ne lui aura fallu que quelques décennies pour adopter les formes les plus variées, de la brève au roman graphique, de l'abstrait à l'autobiographique. Longtemps considérée comme un genre mixte et immature, la bande dessinée s'impose aujourd'hui comme un médium sans équivalent, où les récits les plus complexes s'incarnent dans l'intime simplicité du dessin. Sa composition hybride, où le trait se fait symbole, où le texte se fait texture, est en soi la promesse – bien tenue – d'un art en réinvention constante.

Au début de ma maîtrise, je me suis penché sur la question de l'énonciation autobiographique en bande dessinée. Le médium me semblait offrir une profondeur toute particulière au « je » énonciateur, à la fois lisible comme *interprétant* dans la structure narrative, comme *icône* dans l'autoportrait et comme *indice* dans le trait du dessin. Plus particulièrement, les problématiques de la mémoire et de l'oubli, implicites à toute posture de témoignage, attiraient mon attention.

La lecture de *Jimmy Corrigan*, de Chris Ware, a bouleversé ce projet initial. Ce roman graphique m'a paru entièrement dirigé par une logique *subjective*. Or, il n'appartient pas au genre autobiographique, pas plus qu'il n'en récupère les procédés habituels (métafiction, présence d'un narrateur, trace graphique évidente). Chris Ware semble mettre en œuvre une subjectivité non pas énonciatrice mais structurante, incarnée à même l'articulation du récit. La lecture de ses œuvres plus récentes, puis d'un collectif universitaire lui étant consacré<sup>1</sup> (au sous-titre évocateur : « *Drawing is a way of Thinking* »), ont encouragé ces intuitions.

Les problématiques de la mémoire, fondatrices dans l'œuvre de Ware, se sont imposées pour aborder le trop vaste univers de la subjectivité. Je dois à Bertrand Gervais l'idée d'étudier la mémoire selon ses rapports à l'*architecture*. Le rapprochement entre architecture et mémoire, s'il peut étonner, est profondément inscrit dans l'imaginaire occidental. Des

---

<sup>1</sup> David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, 237 p.

palais de mémoire aux sites commémoratifs, les lieux ont souvent servi de repères à la fois spatiaux et temporels. Par ailleurs, analysée en bande dessinée, l'architecture permet de considérer sur un pied d'égalité les icônes architecturales et l'architecture du médium lui-même. En effet, de par sa composition tabulaire, la bande dessinée encourage « une sorte de contamination de l'espace de la fiction à la page<sup>2</sup> », un dialogue entre les figures et les structures que le concept d'architecture permet d'éclairer.

Avant de développer les grandes lignes de l'analyse qui suivra, intéressons-nous d'abord à l'univers de l'auteur. Franklin Christenson Ware s'est consacré à la bande dessinée dès son entrée à l'Université du Texas à Austin, publiant chaque semaine dans *The Daily Texan*, un des plus importants journaux universitaires des États-Unis. Il se fait offrir, en 1994, une publication régulière chez Fantagraphics, qu'il baptise *ACME Novelty Library* : quinze numéros paraîtront jusqu'en 1999. C'est grâce à l'*ANL* que Ware consolide définitivement sa réputation, accumulant un nombre impressionnant de prix Harvey, Eisner et Ignatz. Tous de format différent, les numéros de l'*ANL* proposent une approche éditoriale iconoclaste. Si le nom de Chris Ware n'apparaît nulle part, l'auteur ne prend pas moins en charge toutes les étapes de l'édition, de la conception des couvertures à la révision. Plusieurs personnages se développent dans ces numéros : Frank Phosphate, Big Tex, Rocket Sam et, surtout, Jimmy Corrigan. Ce dernier donnera son nom à un roman graphique publié en 2000 chez Pantheon Books. L'ouvrage, acclamé par la critique, connaîtra un succès international.

Trois ans plus tard, Ware publie une compilation des planches de *Quimby the Mouse*, principalement réalisées au début des années 1990 pour *The Daily Texan*. Il reprend, en 2005, la publication de l'*ACME Novelty Library*, autour de deux projets de romans graphiques : *Rusty Brown* et *Building Stories*, qui annoncent chacun une envergure au moins égale à celle de *Jimmy Corrigan*.

---

<sup>2</sup> Michel Rio, « Cadre, plan, lecture », *Communications*, no. 24, p. 97-99. Cité par Catherine Saouter, *La bande dessinée québécoise (1979-1984) : Éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, thèse de doctorat en sémiologie, faculté des arts, Université du Québec à Montréal, 1990, f. 43.

Héritier de la ligne claire, Ware a un tracé précis, voire géométrique. Ses dessins, presque schématiques, sont néanmoins investis de couleurs vives et réalistes, le plus souvent en aplats. Ware justifie ainsi son esthétique :

I see the black outlines of cartoons as visual approximations of the way we remember general ideas, and I try to use naturalistic color underneath them to simultaneously suggest a perceptual experience, which I think is more or less the way we actually experience the world as adults; we don't really "see" anymore after a certain age, we spend our time naming and categorizing and identifying and figuring how everything all fits together<sup>3</sup>.

Ainsi, Ware recherche une expérience de lecture à la confluence de la cognition et de la perception. Néanmoins, si cette esthétique agit comme *catalyseur de lecture*, rendant ses objets facilement lisibles, Isaac Cates remarque que « Ware's comics are, as a general rule, anything but easy to read<sup>4</sup>. »

Cette difficulté de lecture n'est pas causée par le dessin, mais plutôt par la composition des pages, que Ware assemble comme des tableaux complets dont l'architecture, à la fois symétrique et surchargée, recèle des récits complexes et ramifiés. C'est ainsi que paradoxalement, l'architecture des pages (et, bien souvent, le texte) projette les icônes presque enfantines de Ware dans un processus de lecture parfois remarquablement exigeant. Après tout, ne trouve-t-on pas cet avertissement sur la couverture de *Jimmy Corrigan* : « A bold experiment in reader tolerance<sup>5</sup> »?

Jacques Samson remarque chez Ware « l'effet paradoxal d'un dessin apparemment froid et distant qui porte en lui la brûlante subjectivité d'une expérience intériorisée du réel<sup>6</sup> ». En effet, les récits de Chris Ware se développent autour de l'intimité des personnages. Le temps

<sup>3</sup> Chris Ware, entrevue avec Rebecca Bengal, « Interviews: On Cartooning », *POV*, en ligne, <[http://www.pbs.org/pov/tintinandi/sfartists\\_ware.php](http://www.pbs.org/pov/tintinandi/sfartists_ware.php)>, consulté le 30 novembre 2011.

<sup>4</sup> Isaac Cates, « Comics and the Grammar of Diagrams », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, p. 97.

<sup>5</sup> Sur la première édition cartonnée. (New York, Pantheon, 2000.)

<sup>6</sup> Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware : La bande dessinée réinventée*, Turnhout (Belgique), Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2010, p. 140.



est toujours celui du quotidien, lent<sup>7</sup> et fragile, celui de la solitude et de l'introspection. Aussi les thèmes plus larges, comme ceux de l'Histoire des États-Unis ou de la filiation, se développent-ils également à partir de l'intime, du quotidien.

La question du temps, chez Ware, s'avère toujours problématique. La mémoire nourrit une nostalgie irrémédiable, omniprésente. Le rapport à l'enfance est énigmatique (*Jimmy Corrigan*), nostalgique (*Quimby the Mouse*), voire pathologique (*Rusty Brown*). Le deuil, l'oubli et le regret tissent le portrait des personnages. Or, malgré le passage du temps, ces personnages semblent jouir d'une certaine immuabilité : de père en fils, les Corrigan et les Brown sont des copies conformes. Thierry Groensteen, dans un billet sur Chris Ware, formule ainsi ce paradoxe :

La question qui préoccupe Ware semble bien, au bout du compte, pouvoir être résumée (en termes bouddhistes) comme celle de la permanence et de l'impermanence des êtres et des choses. À la fois, tout change et tout demeure. Ou, comme le disait déjà Héraclite, rien n'est permanent sauf le changement.

Le phénomène affecte les êtres vivants mais aussi, Chris Ware ne l'ignore pas, les choses et les lieux.<sup>8</sup>

Les « lieux » sont, chez Chris Ware, non seulement le théâtre du temps, mais également son symptôme. Les figures architecturales évoquent à la fois le passé immuable (comme la maison de la grand-mère dans *Quimby*) et la ruine (comme le palais d'exposition de Chicago dans *Jimmy Corrigan*).

Devant la fuite du temps, les récits de Chris Ware s'offrent eux-mêmes comme espaces de mémoire. Le dessin et la mise en page semblent épouser les mécanismes intimes de la remémoration. Selon Jacques Samson, « le schématisme idéal de Ware ambitionne de plonger [son lecteur] dans une perception non-événementielle de la réalité<sup>9</sup>. » À la cinétique du temps qui passe, Ware oppose la statique d'une esthétique claire et schématique. Les

<sup>7</sup> Voir l'article de Georgiana Banita, « Chris Ware and the Pursuit of Slowness », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, op. cit., p. 177-190.

<sup>8</sup> Thierry Groensteen, « Chris Ware : Transmission, ressemblances, impermanence », *Neuf et demi*, le blog de Thierry Groensteen, sur *neuvième art 2.0*, janvier 2010, en ligne, <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article17>>, consulté le 30 novembre 2011.

<sup>9</sup> Jacques Samson, op. cit., p. 135.



cases, telles des briques, forment un bâtiment narratif qui est simultanément le lieu du récit et la projection de l'intimité de ses personnages.

\*

L'étude des rapports entre l'expression de la mémoire et l'architecture chez Chris Ware se développera en trois chapitres, chacun divisé en deux parties distinctes.

Le premier chapitre posera l'essentiel des prémisses théoriques utilisées dans le mémoire. Sa première section sera consacrée aux rapports entre la mémoire et l'architecture (ou, plus généralement, l'espace) au sein de l'imaginaire. Il s'agit d'un programme ambitieux; trop, sans doute, pour cette modeste section. Mon intention sera surtout de soulever les rapports *possibles* entre la mémoire et l'architecture plutôt que d'en cerner les modalités systématiques. À cette fin, les figures du labyrinthe et du palais de mémoire serviront de repères pour l'analyse.

La seconde section de ce premier chapitre s'attardera ensuite à la bande dessinée elle-même, en tant que médium. Le *Système de la bande dessinée* de Thierry Groensteen constituera le fondement théorique à partir duquel cette section sera développée. Ce choix de corpus, qui sera discuté en détail plus loin, repose essentiellement sur l'importance que Groensteen accorde à l'*architecture* de la bande dessinée, en s'appuyant notamment les notions de lieu, de structure et d'articulation. Cette section constitue sans doute la partie la plus autonome de ce mémoire. Si la majorité des concepts serviront directement dans l'analyse des chapitres suivants, d'autres resteront en filigrane. Au final, cette section parfois digressive voudra proposer une vision cohérente de la bande dessinée.

Les deux chapitres suivants constitueront l'analyse comme telle. Quatre ouvrages, à raison de deux par chapitre, y seront abordés. Cela peut sembler un nombre particulièrement élevé pour l'ampleur modeste de ce mémoire, et on pourrait défendre qu'un seul de ces livres – particulièrement *Jimmy Corrigan* – nourrirait aisément une thèse entière. Toutefois, les travaux plus récents de Ware, quoiqu'inachevés, témoignent d'une recherche approfondie et sans équivalent sur les modalités de l'expression de la subjectivité en bande dessinée. Considérant le sujet de ce mémoire, un corpus restreint m'aurait contraint à un sacrifice

impossible. Aussi ai-je choisi d'aborder toutes les œuvres qui me semblaient apporter une lecture intéressante aux problématiques de la mémoire, et de m'intéresser à ce que chacune propose d'unique. Par ailleurs, ce large corpus a l'avantage d'offrir un panorama du travail de Ware, en dépit de la spécificité des thèmes abordés.

L'analyse s'entamera au second chapitre, autour des figures architecturales, c'est-à-dire de l'architecture *dans* le récit. Le premier ouvrage étudié, et non le moindre, sera *Jimmy Corrigan*. Le roman graphique tisse un réseau de lieux récurrents, essentiels à l'ancrage temporel du récit. Nous verrons comment ces lieux peuvent s'avérer à la fois l'expression d'une mémoire historique et d'une mémoire subjective. Dans la seconde section, l'intimité occupera toute notre attention, autour du seul travail ouvertement – bien qu'à retardement – autobiographique de l'auteur : *Quimby the Mouse*. Nous verrons comment un lieu récurrent peut accompagner un processus de deuil et d'oubli. De plus, *Quimby* nous confrontera à la perméabilité des figures et des structures, alors que certains lieux du récit y déterminent l'organisation même des pages.

Si le deuxième chapitre s'inspire de considérations architecturales (figurales ou structurantes) pour analyser la mémoire, le troisième et dernier chapitre effectuera un parcours inverse : l'expression de la mémoire des personnages m'intéressera d'abord. Le chapitre s'ouvrira donc sur un survol théorique de quelques théories cognitives de la mémoire, principalement celles de Daniel L. Schacter, qui sera suivi d'une réflexion sur leur résonnance dans la bande dessinée. L'analyse de *Building Stories* – ou plus exactement du premier chapitre de la série du même nom, paru dans l'*ANL* – nous permettra d'observer la mise en espace de différents mécanismes de remémoration théorisés par Schacter. De plus, le récit fournira quelques exemples éclairants quant aux notions de mise en page et de narration développées dans le premier chapitre.

Le parcours se terminera avec *Lint*, un chapitre de la série *Rusty Brown*, également paru dans l'*ANL*. Ce récit, couvrant la vie entière d'un personnage, soulève plusieurs questions quant aux modalités d'expression de la subjectivité en bande dessinée. Nous verrons comment des processus cognitifs, tels la mémoire, mais également la rêverie et l'anticipation, peuvent se fusionner au présent d'un récit. *Lint* permettra également de pousser la question

architecturale dans son dernier retranchement, à savoir le livre : nous verrons comment la forme même du codex impose son propre rythme au récit.

*Lint* constitue un des ouvrages les plus audacieux de la bande dessinée contemporaine, et je tâcherai de lui rendre justice en ouvrant mes réflexions sur des terrains plus glissants : outre un bref questionnement sur l'héritage littéraire de l'esthétique de Ware, j'extrapolerai certains éléments d'analyse vers le médium de la bande dessinée en général. Pouvons-nous, affirmer, avec Sattler, que la bande dessinée offre un terrain privilégié aux récits de mémoire?

[The] « art of memory » resonates, almost uncannily, with the art of comics: both emerge as a form of « inner writing, » deploying sequential images that come to life as one moves through them<sup>10</sup>.

Les chapitres qui suivent, sans pour autant répondre directement à cette question, tenteront de cerner les formes de cette « résonnance étrange » entre bande dessinée et mnémotechnique dans le travail de Ware.

---

<sup>10</sup> Peter R. Sattler, « Past Imperfect: "Building Stories" and the Art of Memory », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, op. cit., p. 213.

## CHAPITRE I

### PROLÉGOMÈNES

Ce premier chapitre sera composé de deux sections distinctes, que le lecteur pourra considérer comme autant d'étages le séparant du terrain de l'analyse. La première section, plus générale, s'intéressera aux rapports entre les imaginaires de l'espace et du temps, pour ensuite s'attarder aux représentations architecturales de la mémoire que sont le labyrinthe et le palais de mémoire. Nous associerons ensuite ces deux figures au processus intime de la lecture. Cela nous mènera à l'étage inférieur, celui de la bande dessinée, où un brin de ménage s'avérera nécessaire. Quelques prémisses et outils théoriques y seront dénichés; certains directement utiles à notre analyse, d'autres en délimitant les frontières. Chris Ware, amusé par notre gymnastique conceptuelle, nous attendra au rez-de-chaussée et nous accompagnera pour la visite des chapitres suivants.

#### 1.1 L'espace de l'imaginaire

##### 1.1.1 Lieu et moment

La notion d'espace en cache plusieurs autres. La distance, la surface, la taille, le haut, le bas et le lieu font partie de ces paramètres spatiaux qui gouvernent notre cognition, définissent les objets qui nous entourent. Dans *Espace, temps, prépositions*, Tijana Ašić observe que le langage privilégie généralement les prépositions spatiales aux prépositions purement temporelles... même lorsqu'il s'agit d'évoquer le temps lui-même<sup>11</sup>. Cela tient, toujours d'après Ašić, à ce que l'espace offre davantage de dimensions perceptibles (trois) que

---

<sup>11</sup> « [Notre hypothèse] postule que les expressions spatiales sont sémantiquement et grammaticalement fondamentales et qu'elles servent à décrire non seulement les relations spatiales mais aussi d'autre [sic] types de relations, notamment les relations temporelles. » Tijana Ašić, *Espace, temps, prépositions*, Genève-Paris, Librairie Droz, 2008, p. 11.

le temps, pouvant ainsi accueillir une plus grande variété de relations<sup>12</sup>. Notons que, malgré son caractère *physiquement*<sup>13</sup> unidimensionnel, le temps a connu plusieurs modélisations – l'étude des régimes d'historicité de François Hartog peut en témoigner<sup>14</sup>. Or, ces modélisations suggèrent, du moins dans leur expression contemporaine, un imaginaire géométrique : temps *cyclique* (cercle), temps *linéaire* (ligne), présentisme (point). Ainsi, les dimensions spatiales semblent servir d'*ancrage* sémantique à certains concepts temporels, et rarement l'inverse. Pour étudier les rapports entre mémoire et architecture, cette projection du temps *dans* l'espace annonce de belles découvertes. Or, comment appréhender ce phénomène du point de vue de l'imaginaire, en l'affranchissant des études cognitives, dont les ambitions dépassent largement ce travail?

Un élément de réponse se profile si l'on prend le parti de laisser de côté les valeurs relatives de l'espace et du temps (distance, durée, orientation, etc.), trop multiples, pour s'intéresser plutôt à leur valeur absolue : le *lieu* et le *moment* – dont dérive l'expression consacrée *hic et nunc*. Bien qu'analogues, ces deux notions n'ont pas la même valeur de repère. Dans ses *Confessions*, Augustin décrit le présent comme fondamentalement évanescent. Ses deux projections, le passé et l'avenir, sont quant à elles nécessairement inexistantes<sup>15</sup>. Par conséquent, la notion de *moment* est condamnée à l'abstraction : placer un repère dans le temps n'empêche pas sa perpétuelle fuite; marquer un moment ne permet pas de le revivre.

<sup>12</sup> Tijana Ašić, *La représentation cognitive du temps et de l'espace : étude pragmatique des données linguistiques en français et dans d'autres langues*, Thèse de doctorat, Institut des Sciences Cognitives (Université Lumière-Lyon 2), Faculté des Lettres de l'Université de Genève, 2004, f. 32-33, en ligne, <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/75/57/PDF/tel-00007999.pdf>>, consulté le 30 novembre 2011.

<sup>13</sup> La Physique connaît elle-même ses célèbres modèles temporels, du temps universel de Newton à la relativité d'Einstein. Nous pouvons néanmoins affirmer que, depuis plusieurs siècles, l'imaginaire newtonien prédomine en occident, du moins à l'échelle des phénomènes terrestres.

<sup>14</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2002, coll. « Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 272 p.

<sup>15</sup> « Comment donc, ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore? Quant au présent, s'il était toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l'éternité. Donc, si le présent, pour être du temps, doit rejoindre le passé, comment pouvons-nous déclarer qu'il est aussi, lui qui ne peut être qu'en cessant d'être? Si bien que ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, c'est qu'il tend à n'être plus. » Augustin, « Livre XI », *Les confessions*, Traduction de J. Trabucco, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 264.



La notion de lieu (ou de *site*), quant à elle, n'a rien d'abstrait. Une fois un lieu balisé, il est possible de le visiter, de le situer par rapport à d'autres lieux. Comparativement à la fuite perpétuelle du moment, le lieu acquiert une valeur de *référence*. En témoignent tous les sites qui évoquent des moments révolus : sites commémoratifs, lieux de culte, lieux du crime. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la perception spatiale s'effectue principalement – quoique pas uniquement – par le plus sollicité des sens : la vue. Ainsi les perceptions de l'espace et des images participent-elles d'un mécanisme connexe. Jean-Jacques Wunenburger, dans son article « Rationalité philosophique et figures symboliques », évoque ce rapprochement :

La question, plus difficile, consiste donc à se demander comment le visuel participe (à l'égal du verbal) à la vie de la pensée, non au sens d'apports d'éléments informatifs adventices ni de possibilités de traduction, mais au sens où l'espace, avant même toute verbalisation, pourrait être la « forme » même du pensé, c'est-à-dire servirait de « lieu » au concept, de « territoire » aux relations idéelles (les raisonnements), de vecteur aux chemins permettant de passer d'un contenu de pensée à un autre<sup>16</sup>.

Le « visuel », pour Wunenburger, est non seulement un sens, mais également un « espace » de la pensée qui, investi et balisé, devient un « lieu », un « territoire ». Selon une telle hypothèse, « la pensée ne se laisserait plus seulement approcher par une logique, formelle, mais aussi par une topo-logie, ou analyse de son émergence et de son déploiement<sup>17</sup>. » Bien qu'il ne soit pas pertinent ici de savoir si cette « topo-logie » est bel et bien antérieure, cognitivement, à la logique formelle (Wunenburger évoque une « pensée préhistorique » et « sauvage<sup>18</sup> »), il est légitime de se questionner sur la place – c'est le cas de le dire – qu'y occuperaient les concepts temporels. Plus particulièrement, comment la mémoire, cette *archive de moments*, peut-elle s'inscrire dans les *lieux de la pensée*? Le for intérieur aurait-il, lui aussi, ses sites commémoratifs, ses lieux de cultes... et ses lieux du crime?

<sup>16</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Rationalité philosophique et figures symboliques », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, p. 32.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 44.

### 1.1.2 Lieux et images

Dans son considérable ouvrage *The Art of Memory*, Frances Yates<sup>19</sup> développe une histoire de la mnémotechnique occidentale. Elle y explique l'origine de la méthode des *loci* et *imagines* (lieux et images), mnémotechnique antique qui sera enseignée jusqu'à la renaissance. Cette méthode prend racine dans une aventure qu'aurait vécue le poète grec Simonide (556-467 av. J.-C.), convié un jour à un grand banquet. Durant le repas, deux cavaliers demandent à voir Simonide, qui quitte alors la salle. Or, pendant son absence, la voûte de l'édifice s'écroule sur les convives et rend leur corps méconnaissable. En se rappelant la place qu'occupait chaque invité autour de la table, le poète réussit malgré tout à identifier les corps, qui sont ensuite retournés à leur famille. Cette anecdote, véritable fable originelle, nourrira longtemps les penseurs de la mémoire. Six siècles plus tard, Quintilien la commente ainsi :

[L]e fait semble avoir donné lieu de remarquer que la mémoire pouvait être aidée par le souvenir des localités, et c'est ce que chacun peut vérifier d'après sa propre expérience. En effet, lorsque, après un certain laps de temps, nous nous retrouvons dans un lieu que nous avons quitté, non seulement nous le reconnaissons, mais nous nous ressouvenons de ce que nous y avons fait : les personnes que nous y avons vues, et quelquefois les pensées qui nous occupaient alors se représentent à nous<sup>20</sup>.

L'*ars memoriae* (art de la mémoire) provient de la rhétorique de la Grèce antique. Toutefois, les trois seuls textes – conservés à ce jour – qui en proposent une description sont latins. Quintilien, cité plus haut, et Cicéron, dans son *De oratore*, abordent tous deux la méthode des *loci* et *imagines*. Or, c'est un manuel de rhétorique anonyme, intitulé *Rhetorica ad Herennium*, qui en offre la définition la plus complète<sup>21</sup>. La mnémotechnique, selon l'*ad*

<sup>19</sup> Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 464 p.

<sup>20</sup> Quintilien, « Institution Oratoire, livre XI, II : De la mémoire », *Quintilien et Pline le Jeune : œuvres complètes*, traduit et dirigé par M. Nisard, Paris, Firmin Didot, 1865, p. 416. Texte intégral en ligne, <<http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/inorat11.htm#II>>, consulté le 30 novembre 2011. Pour la traduction de Frances Yates, voir *op. cit.* p. 37.

<sup>21</sup> Frances Yates, *op. cit.* p. 22.

*Herennium*, relève d'une « mémoire artificielle », qui serait le complément d'une mémoire naturelle, innée<sup>22</sup>. Cette mémoire artificielle constitue l'outil de l'*ars memoriae* :

The artificial memory is established from places and images [...], the stock definition to be forever repeated down the ages. A *locus* is a place easily grasped by the memory, such as a house, an intercolumnar space, a corner, an arch, or the like. Images are forms, marks or simulacra [...] of what we wish to remember<sup>23</sup>.

Le choix des *loci* est de toute première importance, puisqu'un seul ensemble de *loci* peut servir plusieurs fois à mémoriser différents objets<sup>24</sup>. Yates s'étonne de la « précision visuelle » avec laquelle ces lieux intérieurs sont construits : par exemple, l'*ad Herennium* souligne l'importance de la taille des pièces, de l'éclairage ambiant<sup>25</sup>. Le rhéteur doit s'inventer un *palais de mémoire* où il fait bon déambuler. Les images, quant à elles, sont réduites au plus simple : on associe généralement les idées les plus complexes à des symboles ou à des images synthétiques. Cette association peut prendre plusieurs formes : jeu de mots, métonymie, association libre. « We all know how, when groping in memory for a word or a name, some quite absurd and random association, something which has "stuck" in the memory, will help us to dredge it up. The classical art is systematizing that process<sup>26</sup>. » L'ouvrage de rhétorique souligne l'importance des affects dans le processus de remémoration. En conséquence, le rhéteur préconisera les images humaines, inhabituelles, sanglantes ou belles afin de frapper le plus nettement possible la cire de sa mémoire<sup>27</sup>. Les parallèles d'une telle méthode avec les associations libres des surréalistes, ou même avec le concept freudien de condensation, peuvent étonner. Néanmoins, il faut garder à l'esprit que si la construction du palais de mémoire relève de la plus libre subjectivité, l'*ars memoriae* demeure un outil rhétorique servant essentiellement à mémoriser de longs discours. Ainsi l'objet mémorisé

<sup>22</sup> « The natural memory is that memory which is imbedded in our minds, born simultaneously with thought. The artificial memory is that memory which is strengthened by a kind of training and system of discipline. » *Rhetorica ad Herennium*, traduit par Harry Caplan, coll. « Loeb Classical Library », Cambridge, Harvard University Press, 1954, section 3.16. Extraits en ligne, <[http://www.utexas.edu/research/memoria/Ad\\_Herennium\\_Passages.html](http://www.utexas.edu/research/memoria/Ad_Herennium_Passages.html)>, consulté le 30 novembre 2011.

<sup>23</sup> Frances Yates, *op. cit.* p. 22.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 26.



demeure-t-il discursif et linguistique. Si les images peuplent le palais de mémoire, c'est grâce à leur efficacité synthétique : elles sont des *signes*, et non des objets de mémoire en soi.

Finalement, il convient de questionner la mnémotechnique antique d'après les modalités du temps et de l'espace que nous avons sommairement développées plus haut. Le souvenir de l'*ars memoriae*, qu'il soit idéal ou linguistique, passe toujours par l'image. D'après l'hypothèse de Wunenburger, ce caractère visuel encouragerait le souvenir (ou son signe) à se projeter dans un espace – en l'occurrence dans une architecture. Or, comment définir une architecture intérieure? Du moment qu'il est *pensé*, l'espace demeure-t-il architecturé, structuré? La réponse à ces questions semble résider, encore une fois, dans la notion de *lieu*.

On peut définir une *structure* comme une organisation d'éléments, spatiaux ou non, formant un système. Une *architecture* serait un cas particulier de structure *dont chaque élément a un site*, c'est-à-dire une position repérable dans un espace. Une telle définition, extrêmement large, s'étend aussi bien aux espaces de l'imaginaire qu'à l'espace réel. Il convient donc de distinguer l'architecture conceptuelle (une structure projetée dans un espace, quel qu'il soit) de l'architecture concrète, comme art, comme discipline et comme lieu du quotidien. Cette dernière fournit à l'imaginaire non seulement des structures, mais également des images et des figures. Tel bâtiment, telle maison peuvent à la fois être le lieu du souvenir – le palais de mémoire – et son objet. Cette distinction entre figures réelles et conceptuelles s'observe souvent en littérature et en philosophie : pensons au miroir, au rhizome, au labyrinthe... Ainsi, le jeu de miroirs d'une mise en abyme n'implique pas nécessairement l'apparition d'un miroir *dans* le récit. Inversement, il est possible que l'architecture d'une maison connaisse une parenté mimétique avec le récit qui l'a fait naître.

### 1.1.3 L'espace du récit

Tout récit est-il une architecture? *Stricto sensu*, non. Un récit n'occupe pas nécessairement un espace, ni au sens propre (un livre, par exemple), ni au sens figuré. Néanmoins, les parallèles entre le processus narratif, qui organise le temps selon une succession de causes et d'effets, et l'*ars memoriae* sont nombreux :

Le récit est le lieu par excellence de la mémoire. Raconter, c'est conserver, maintenir intact. Le récit est son propre palais de mémoire, puisqu'il organise des lieux ainsi que des espaces et met en scène des personnages, des destinées<sup>28</sup>.

Comme un palais de mémoire, le récit est conçu pour être parcouru, revisité. S'il ne projette pas nécessairement le temps dans un espace, il lui confère néanmoins un sens, une *intension* qui pallie sa *distension*<sup>29</sup> inexorable.

Bertrand Gervais, dans son essai *La ligne brisée*, aborde la problématique de la mémoire par son envers : l'oubli. Si la figure du palais de mémoire a traversé les siècles, Gervais défend que l'oubli, lui aussi, connaît un lieu de culte. Le *labyrinthe*, figure mythique et multiforme, constitue ce « théâtre de l'oubli<sup>30</sup> ». Comme le palais de mémoire, la figure du labyrinthe trouve ses fondations dans l'Antiquité grecque, autour du mythe de Thésée. D'après ce mythe, le roi Minos aurait commandé à Dédale la construction d'une prison pour le Minotaure, monstre né de l'union de Pasiphaé et d'un taureau envoyé par Poséidon. Le labyrinthe, construit au centre de l'île de Crète, est réputé inextricable. Même son concepteur, Dédale, sera incapable d'en sortir. Néanmoins, Thésée ose un jour s'y aventurer afin de tuer le Minotaure. Ariane lui propose de prendre une pelote de fil et de la dérouler en avançant dans le labyrinthe, afin qu'il puisse retrouver son chemin. Le stratagème réussit : Thésée abat le monstre et rejoint Ariane grâce à son fil. Toutefois, remarque Gervais, « [l]'épisode central du mythe, la mise à mort du Minotaure dans le labyrinthe, a ceci de particulier que, dans de nombreuses versions, l'événement est dérobé. La scène de la mise à mort est passée sous silence<sup>31</sup>. » Comme Thésée, le récit perd toute mémoire de l'affrontement.

Cela n'est guère surprenant si l'on considère le labyrinthe comme *une architecture sans lieu*. Certes, le labyrinthe occupe un espace, mais, paradoxalement, le sujet qui le parcourt se voit incapable de le reconstituer mentalement, et perd ainsi tout repère. Par conséquent, le temps du labyrinthe est un temps sans moment, sans succession, sans narration. Seul le présent, évanescent, demeure. Gervais associe cette flânerie dans l'espace et dans le temps à

<sup>28</sup> Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire – Tome 2*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, p. 82.

<sup>29</sup> D'après les termes d'Augustin, *op. cit.*

<sup>30</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 15.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 27.

une errance de la pensée : le musement. « [L]e labyrinthe est la figure même du musement, son actualisation en une architecture singulière<sup>32</sup>. » L'absence de repères fait du labyrinthe un « lieu du crime », théâtre mystérieux d'une violence indicible. Hors de l'espace et du temps, le meurtre sanglant que cache le labyrinthe échappe à la sémiotisation. Le labyrinthe, composé de non-lieux, est le théâtre d'un non-récit.

Gervais précise que considérer le labyrinthe comme le lieu du musement « implique d'aborder le dédale comme un processus subjectif plutôt qu'un tracé ou un artéfact<sup>33</sup> ». Or, les « artéfacts » (les labyrinthes réels) n'évacuent jamais totalement la notion de repère, comme aurait su le faire l'œuvre de Dédale : ils en exacerbent au contraire l'utilité. Le labyrinthe mythique est un extrême théorique, dont l'opposé conceptuel est un lieu organisé et réconfortant : le palais de mémoire. Or, si un labyrinthe, réel ou idéal, est solvable, il quitte spontanément sa position d'extrême. De *lieu sans lieux*, il devient « un environnement et l'occasion d'un processus, un espace à découvrir et à maîtriser<sup>34</sup>. » Dans cette optique, si on considère le récit comme un labyrinthe, il appartient au lecteur de l'investir, de le parcourir, de lui *retrouver une architecture*. Une Ariane providentielle y aura sans doute laissé un fil, narratif en l'occurrence, afin de diriger son parcours. Mais, comme le précise Wendy B. Faris, « le lecteur comme explorateur ne cherche pas seulement à triompher et à s'échapper, comme l'a fait le mythique Thésée, mais aussi à devenir Dédale, à comprendre le plan du labyrinthe<sup>35</sup>. » Rappelons-nous que Dédale, puni par Minos, s'est retrouvé prisonnier de sa propre invention. Or, « l'architecte ne parviendra à s'échapper que par un artifice : des ailes qui lui permettent de survoler le problème, c'est-à-dire de changer littéralement de plan (passant de l'horizontal au vertical).<sup>36</sup> »

Pour un récit *écrit*, la fuite de Dédale évoque l'acte de lecture. En effet, un lecteur plongé dans un récit évolue, en quelque sorte, sur le plan horizontal. À tout moment, toutefois, il est

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>35</sup> Wendy B. Faris, *Labyrinths of Language: Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988, p.169. Traduit et cité par Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 84.

<sup>36</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 28

libre de reconsidérer son parcours, de lui conférer un sens, de lui prévoir une fin. Comme Dédale survolant son œuvre, il établit une cartographie du récit, ne se contentant plus du fil qu'on lui tend. La bande dessinée, comme médium, transpose cette analogie à la matérialité même du livre. Alors que la majorité des récits écrits n'occupent pas de manière signifiante l'espace de la page (pour s'en convaincre, on comparera deux éditions du même roman), la bande dessinée, de par son caractère iconique, doit composer avec l'*espace de la planche*. Ce caractère nécessairement spatial confère un sens autrement concret à l'évasion de Dédale qui, survolant son labyrinthe, passe « de l'horizontal au vertical » : est-ce à dire qu'il passe du *linéaire* au *tabulaire*? Alors que la lecture du récit d'une bande dessinée relève principalement (quoique pas exclusivement) d'une lecture linéaire, la considération des images, de la page en général, voire du livre lui-même, participe d'une saisie tabulaire de l'information. Ainsi, la bande dessinée exige non seulement du lecteur un recul analytique, comme l'exigerait n'importe quel récit, mais également un recul dans le processus même de la lecture. Chris Ware décrit ainsi les « deux lectures » de la bande dessinée :

In comics you make the strip come alive by reading it, by experiencing it beat by beat as you would playing music. So that's one way to aesthetically experience comics. Another way is to pull back and consider the composition all at once, as you would the façade of a building. You can look at a comic as you would look at a structure that you could turn around in your mind and see all sides of at once<sup>37</sup>.

Si on ne peut pas en dire autant de tous les récits, la bande dessinée est, *stricto sensu*, une architecture. L'espace de la page y est signifiant et structuré. Chaque dessin, chaque case y occupent un *lieu* repérable. Et, fait remarquable, cette architecture est au service d'une narration, d'une saisie du temps. Comme les images projetées dans le palais de mémoire, les cases de la bande dessinée organisent des idées et des moments; comme dans un labyrinthe, les codes structurants y sont parfois mouvants, imprévisibles.

Véritable illustration des *loci* et *images*, il est permis de croire que la bande dessinée offre un médium privilégié aux fictions de la mémoire et de l'oubli. C'est du moins

---

<sup>37</sup> Chris Ware, cité par Daniel K. Raeburn, *Chris Ware*, New Heaven, Yale University Press, 2004, p. 25.



l'intuition de Chris Ware<sup>38</sup>, dont l'œuvre est traversée par ces problématiques. Toutefois, avant de nous intéresser à la démarche l'auteur, il importe de poser les prémisses théoriques nécessaires à l'analyse d'un corpus de bandes dessinées. À la confluence du texte et de l'image, du récit et du tableau, ce médium exige un vocabulaire particulier, encore aujourd'hui sujet à débats : en effet, peu d'arts peuvent se vanter de faire aussi peu l'unanimité chez leurs exégètes.

## 1.2 La traversée de la bande dessinée

### 1.2.1 Introduction

Longtemps, la bande dessinée a été associée à son genre dominant (la littérature jeunesse), qui discréditait, aux yeux de plusieurs, sa valeur artistique intrinsèque. Ainsi, bien qu'elle semble acquise aujourd'hui, la légitimation du 9<sup>e</sup> art au sein du monde universitaire demeure relativement récente<sup>39</sup>. La critique, en Europe du moins, s'est développée au sein des premières revues de bande dessinée pour adultes : par conséquent, comme le note Catherine Saouter, « le discours sur la BD [a longtemps côtoyé], et de très près – dans le même espace physique – les productions esthétiques elles-mêmes<sup>40</sup>. » L'histoire critique de la bande dessinée est parsemée de malentendus : genre confondu avec le médium, discours confondu avec la création. Ainsi, même comparée aux arts qui lui sont contemporains – comme le cinéma –, la bande dessinée semble souffrir d'un manque d'études fondatrices, et la méthode pour l'étudier est loin de faire l'unanimité. À l'aube du millénaire, Thierry Groensteen constatait :

<sup>38</sup> « Mais parfois je me dis aussi que [la bande dessinée] est la représentation sur papier la plus fidèle à la pensée et à la mémoire. Plus qu'aucun autre support, la bande dessinée a affaire avec la mémoire. » Cité dans Benoît Peeters, « Entretien avec Chris Ware », Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware : La bande dessinée réinventée*, op. cit., p. 47.

<sup>39</sup> Sérieusement entamée dans les années 1970, grâce à Pierre Fresnault-Deruelle notamment, l'étude de la bande dessinée a connu son premier rassemblement majeur en 1987 avec le colloque de Cerisy « Bande dessinée, récit et modernité », dirigé par Thierry Groensteen.

<sup>40</sup> Catherine Saouter, *La bande dessinée québécoise (1979-1984) : Éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, op. cit., f. 19.

Les ouvrages qui ont vraiment aidé à la compréhension du phénomène bande dessinée sont en nombre très limité, et la légitimation relative du « 9<sup>e</sup> art » en France n'a pas vraiment entraîné leur multiplication. L'érudition myope, la nostalgie et l'idolâtrie ont inspiré l'essentiel des discours tenus autour de la bande dessinée depuis environ trois décennies<sup>41</sup>.

Trop souvent encore, la théorie est ignorée par le discours critique, exacerbant ainsi la disparité des concepts et des vocabulaires utilisés. Dans un tel contexte, les prémisses théoriques d'une analyse de bande dessinée – même aux ambitions modestes – ne sauraient être convenues ni implicites, comme cela peut arriver en études littéraires. Celles du présent travail seront déterminées par deux contraintes de corpus : en aval, par l'œuvre de Chris Ware, qui, bien que remarquablement riche, ne couvre pas toutes les potentialités du médium; en amont, par le choix d'un ouvrage théorique de référence, le *Système de la bande dessinée* de Thierry Groensteen. Le *Système de la bande dessinée* se développe à ce jour dans deux tomes, publiés en 2000 et en 2011. Le plus récent, intitulé *Bande dessinée et narration*<sup>42</sup>, est paru alors que la rédaction de ce mémoire était bien avancée. Dans ce second tome, Groensteen clarifie plusieurs éléments-clés de son premier *Système*, notamment la mise en page, qui fera d'ailleurs l'objet d'une réflexion approfondie plus loin. De plus, il s'attarde aux questions de la narration et de la subjectivité en bande dessinée, qui étaient absentes dans le premier tome.

Choisir Groensteen n'implique pas un oubli des autres théoriciens importants de la bande dessinée : Morgan, Beatens, Peeters, Marion et McCloud auront tous influencé le présent travail. Néanmoins, le *Système* de Groensteen s'impose comme référence, ne serait-ce qu'au point de vue terminologique. D'une part, étant parmi les ouvrages les plus contemporains, il propose une synthèse des idées qui le précèdent et s'inscrit dans un héritage théorique constructif – plutôt que destructif. D'autre part, comme le présent travail, le

---

<sup>41</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, p. 1. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, précédées de la mention S1.

<sup>42</sup> Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011, 208 p. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, précédées de la mention S2.

*Système* s'inscrit dans une approche sémiologique de la bande dessinée<sup>43</sup>. Finalement, il faut souligner l'importance toute particulière que Groensteen accorde à la question de l'*espace* en bande dessinée. La nomenclature spatiale du *Système*, fondée sur la prégnance de la vignette et des cadres, semble trouver chez Chris Ware un corpus de prédilection.

### 1.2.2 L'introuvable définition<sup>44</sup>

La simple définition de la bande dessinée aura fait couler beaucoup d'encre. Une bande dessinée comporte-t-elle nécessairement du texte et des dessins? Est-elle nécessairement imprimée? Certains cas limites (calligrammes, livres pour enfants) sont-ils ou non des bandes dessinées? Harry Morgan remet en perspective ce débat en définissant le champ des « littératures dessinées », dont la bande dessinée serait un cas particulier. La littérature dessinée regroupe tout art *narratif, dessiné* et participant d'une *littérature*, impliquant ici « la coprésence du livre, de ses sous-unités (le fascicule, la feuille volante), de son origine qui est le manuscrit, de ses équivalents antiques ou exotiques ou de ses substituts modernes, et d'un mode de prise d'information qui est la lecture<sup>45</sup>. » Le terme de « littérature » n'implique pas nécessairement la présence de texte : « un récit en images ne comporterait-il aucun texte, il serait encore un spécimen de littérature dessinée<sup>46</sup>. » Groensteen précise :

Si je plaide pour que soit reconnu à l'image un statut prééminent, ce n'est pas pour la raison que, sauf rares exceptions, elle occupe dans les bandes dessinées un espace plus important que celui réservé à l'écrit. Sa prédominance au sein du système tient à ce que l'essentiel de la production du sens s'effectue à travers elle. (*SI*, 10)

L'image servant d'ancrage du sens en bande dessinée, la sémiologie linguistique s'avère insuffisante pour l'analyse. Plus particulièrement, l'approche microsémiotique (consistant à isoler des signes de plus en plus précis dans une logique d'emboîtement) atteint vite sa limite. Attribuer un sens à des éléments iconiques tels qu'une ligne, une couleur ou une forme

<sup>43</sup> « La bande dessinée sera considérée ici en tant que langage, c'est-à-dire non pas comme le phénomène historique, sociologique et économique qu'elle est par ailleurs, mais comme un ensemble original de mécanismes producteurs de sens. » (*SI*, 2)

<sup>44</sup> Ce sous-titre est emprunté à Groensteen (*SI*, 14)

<sup>45</sup> Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'An 2, coll. « Essais », 2003, p. 19

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 23

géométrique – comme on pourrait le faire avec des mots et des phrases – s'avère complexe et généralement stérile (SI, 6). Groensteen puise plutôt ses principes sémiotiques dans le *Traité du signe visuel* du Groupe  $\mu$ , qui propose une rhétorique fondée sur les modèles généraux plutôt que les systèmes de signes<sup>47</sup>. Néanmoins, s'il fallait isoler une unité signifiante à la bande dessinée, Groensteen défend que celle-ci serait *la vignette* :

Que la vignette soit l'unité de base du langage de la bande dessinée, on peut en voir une confirmation dans le fait que les cinq « types de déterminations » qui caractérisent les « signes visuels » selon le Groupe  $\mu$  (soit les propriétés globales, la superordination, la coordination, la subordination et la préordination) s'appliquent toutes parfaitement à cette unité-là, et de façon beaucoup plus claire qu'à des unités de rang inférieur, telles que, par exemple, le personnage. (SI, 7)

La vignette, contrairement à une image isolée (une peinture, par exemple), ne constitue « jamais le tout de l'énoncé, mais peut et doit elle-même être appréhendée comme une composante d'un dispositif plus vaste. » (SI, 6) Ce dispositif a pour principe fondateur la *solidarité iconique*, condition nécessaire à l'articulation des vignettes : « On définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées [...] et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*. » (SI, 21) L'étude de ce « système » est entreprise selon deux axes : la spatio-topie et l'arthrologie. Le premier désigne les « les principes fondamentaux de [la] distribution spatiale [des vignettes] » (SI, 26) ; le second renvoie à l'articulation du contenu dans l'espace spatio-topique. Groensteen précise que cette séparation est artificielle et qu'il faut considérer la spatio-topie comme une partie de l'arthrologie :

Il n'y a pas, d'un côté, une mise en relation d'espaces qui relèverait de la spatio-topie, et de l'autre une mise en relation de contenus qui ressortirait à l'arthrologie. Les articulations du discours de la bande dessinée portent indissociablement sur des contenus-incarnés-dans-un-espace, ou si l'on préfère sur des espaces-investis-d'un-contenu. (SI, 27)

---

<sup>47</sup> « Notre ambition est donc d'élaborer ici des concepts généraux permettant d'envisager l'image visuelle quelle que soit la forme sociale qu'elle prenne, et que cette forme soit légitimée ou non [...] : ce qui nous intéresse aujourd'hui est le *modèle* qui sous-tend ces diverses manifestations, et nous remettons à plus tard l'examen de catégories complexes qui semblent surtout préoccuper nos contemporains » Groupe  $\mu$  (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet), *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992, p. 13.



### 1.2.3 Le multicadre

Avec la spatio-topie, Groensteen pose les bases d'une analyse architecturale de la bande dessinée. Nous avons établi plus haut qu'un lieu était un espace doté d'un repère. Nous retrouvons le même vocabulaire dans la spatio-topie, « terme forgé pour réunir, tout en les maintenant distincts, le concept d'espace et celui de lieu. » (SI, 26) Groensteen dénombre trois paramètres spatio-topiques de la vignette : la forme, la superficie et le *site*; ce dernier renvoyant à la position de la vignette dans la page. Le site permet que « des vignettes se trouvent comme " automatiquement " renforcées par le seul fait qu'elles occupent l'un des emplacements de la page qui jouissent d'un privilège naturel. » (SI, 37) Néanmoins, le potentiel signifiant des coordonnées spatio-topiques d'une vignette demeure largement soumis à la mise en page et à l'énoncé narratif. C'est lorsqu'il entre dans un processus d'énonciation et d'interprétation que le site d'une vignette acquiert la valeur d'un *lieu*. Comme un palais de mémoire, l'appareil spatio-topique n'a de sens qu'investi d'un processus narratif ou, à tout le moins, séquentiel.

La spatio-topie repose essentiellement sur le concept de *cadre*, directement relié à la séparation des images dans la page. Apparaissant généralement sous la forme d'un tracé rectangulaire, le cadre délimite l'élément primaire de l'architecture de la bande dessinée : la vignette. Néanmoins, il faut garder à l'esprit que le cadre n'est pas toujours tracé. Groensteen remarque que certains dessinateurs (Wolinski, Eisner...) ne tracent pas de « bordure » (dans la terminologie du Groupe  $\mu$ ) autour de leurs vignettes : « n'en subsiste pas moins un "contour" qui, lui, "appartient perceptivement à la figure"<sup>48</sup> » (SI, 55). Les cadres peuvent s'agencer en infrastructures, comme le strip, la planche ou la double page : ce sont alors des *multicadres*. L'utilisation de vignettes rectangulaires, et par conséquent homothétiques à la page même,

---

<sup>48</sup> Ce phénomène est poussé à l'extrême chez certains dessinateurs. Pensons notamment à *676 apparitions de Killoffer* (Killoffer, Paris, L'association, 2002) où le personnage répété de Killoffer permet à lui seul d'établir une séquence narrative dans le continuum des images en pleine page. Dans ce cas, la vignette de Groensteen, quoiqu'encore pertinente conceptuellement, n'est plus perceptible comme *bordure* ni comme *contour* (qui participent de la « figure ») mais est plutôt associée à une « forme » récurrente, toujours selon la terminologie du Groupe  $\mu$  (voir *Traité du signe visuel, op. cit.*, p. 68).

encourage la création de ces multcadres<sup>49</sup>. Notons que Chris Ware compte parmi les dessinateurs qui tirent le plus parti des propriétés de la vignette rectangulaire :

Ware fonde sa conception de la page sur l'orthogonalité et la régularité, échappant pourtant à toute monotonie en inventant des configurations toujours renouvelées. L'épaisseur des cadres vignettaux solidifie encore l'armature interne des planches, leur conférant un aspect presque carcéral. (S2, 49)

En variant la taille ou la couleur de ses vignettes, Chris Ware regroupe de véritables multcadres autonomes au sein de ses pages, procédé qui sera associé plus loin à la mise en page multiple.

#### 1.2.4 La mise en page

La mise en page se situe à la charnière de la spatio-topie et de l'arthrologie. En effet, les paramètres de la vignette et du multcadre la constituent; or, son potentiel expressif est directement lié à son contenu plastique, iconique, textuel et – surtout – narratif. Ainsi, deux multcadres (dispositions de vignettes) parfaitement identiques peuvent s'appréhender de manière différente – tant du point de vue perceptif que narratif – selon l'iconotexte qui les investit.

Dans son ouvrage *Case, planche, récit*, Benoît Peeters<sup>50</sup> propose une catégorisation de la mise en page, que Groensteen résume ainsi :

Peeters distingue quatre conceptions de la planche, respectivement désignées comme *conventionnelle* (celle où les vignettes sont « d'un format strictement constant »), *décorative* (où « l'organisation esthétique prime toute autre considération »), *rhétorique* (où « la dimension de la case se plie à l'action qui est décrite ») et enfin *productrice* (où « c'est l'organisation de la planche qui semble dicter le récit »). (S1, 109)

---

<sup>49</sup> « [...] mieux qu'un cercle, un losange, une forme étoilée, un triangle ou un trapèze, le rectangle (ou son avatar régulier, le carré) se laisse aisément mettre en série, ranger en bandes. De même qu'on édifie les murs avec des briques parallélépipédiques, un multcadre aussi se construit plus facilement à partir de parcelles à bords rectilignes se coupant à angles droits. » (S1, 57)

<sup>50</sup> Benoît Peeters, *Case, planche, récit : Comment lire une bande dessinée*, Paris, Casterman, 1998, 143 p.

Cette nomenclature, pour avoir fait école, n'en comporte pas moins quelques imprécisions, en particulier lorsqu'il s'agit de l'appliquer à un auteur comme Chris Ware. En effet, dans ses longs récits, comme *Jimmy Corrigan* ou *Rusty Brown*, Ware préconise une mise en page *rhétorique*, qui accompagne intimement le récit. Cela n'empêche pas ses planches d'offrir un ensemble visuellement et esthétiquement remarquable, et donc de comporter un caractère nettement *décoratif*. Par ailleurs, Ware travaillant parfois sous contrainte formelle, on peut imaginer que plusieurs de ses mises en page se sont imposées avant leur contenu, jouant ainsi un rôle *productif* pour le récit. Finalement, si Ware propose rarement des planches complètes dont les cases ont une taille constante, il isole néanmoins des multicadres autonomes à l'aide du procédé de la mise en page *conventionnelle*. Ainsi, la nomenclature de Peeters s'avère insuffisante pour distinguer entre elles les planches de Ware.

La confusion semble provenir de ce que les quatre catégories de Peeters dépendent de critères trop variés, opérant à différents niveaux sémantiques. Si la mise en page conventionnelle se détecte sur le simple plan de la spatio-topie, la mise en page *décorative* repose sur l'aspect tabulaire de la planche; la mise en page *rhétorique*, quant à elle, dépend du rapport entre les séquences de vignettes et le récit. Bien que l'un ou l'autre de ces aspects puisse dominer dans la construction de la mise en page, ils ne sont nullement exclusifs. Le récit et la composition plastique, dans une bande dessinée, partagent le même matériau visuel. Comment, dès lors, affirmer qu'une mise en page (décorative, en l'occurrence) est *moins narrative* qu'une autre (rhétorique)? Jesse Cohn s'interroge : « Indeed, when can one ever expect to encounter a layout which is not, in the broad but legitimate sense of the term, "rhetorical," an instance of visual rhetoric – an image with persuasive power<sup>51</sup>? » Sans surprise, les modèles décoratif et rhétorique s'appliquent tous deux au travail de Chris Ware qui, comme nous l'avons vu plus haut, tient compte de deux « lectures » en bande dessinée. En définitive, Peeters isole davantage des *aspects* de la mise en page que de réelles catégories.

---

<sup>51</sup> Jesse Cohn, « Translator's Comments on Benoît Peeters, "Four Conceptions of the Page" », *ImageTextT: Interdisciplinary Comics Studies*, Vol. 3, n° 3, Department of English, University of Florida, 2007, par. 4, en ligne, <[http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3\\_3/cohn/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_3/cohn/)>, consulté le 30 novembre 2011.

En réponse aux catégories de Peeters, Groensteen construit son nouveau système d'après deux couples conceptuels :

Si l'on veut décrire et analyser une mise en page de bande dessinée, il faut, à mon sens, commencer toujours par répondre à deux questions :

a / Est-elle régulière ou irrégulière?

b / Est-elle discrète ou ostentatoire? (SI, 114)

La mise en page *régulière* équivaut ici à la mise en page *conventionnelle* de Peeters, c'est-à-dire un multicadre formé de vignettes de taille constante; la mise en page *irrégulière* recouvre tous les autres cas. Si cette première opposition – s'observant sur l'unique plan de la spatio-topie – relève de la plus pure objectivité, la seconde demande une interprétation plus complexe de la planche et du récit. D'après Groensteen, une mise en page devient ostentatoire lorsqu'elle « [obéit] à un impératif esthétique propre » (SI, 115). On retrouve ici, en quelque sorte, les mises en page décorative (ostentatoire) et rhétorique (discrète) de Peeters :

[...] les planches où domine le tableau sont celles que je qualifie d'ostentatoires, c'est-à-dire celles dont la mise en page s'impose immédiatement à la perception; tandis que le récit domine les planches dont la mise en page est discrète [...]. (SI, 116)

Le linéaire (récit) et le tabulaire (tableau), se retrouvent donc opposés l'un à l'autre. Or, comme le souligne Harry Morgan : « Il vaut [...] mieux parler de coexistence plutôt que d'opposition du récit et du tableau en bande dessinée<sup>52</sup> ». Bien que Groensteen se défende<sup>53</sup> de convoquer la sempiternelle opposition récit / tableau, son couple discret / ostentatoire semble en offrir une nouvelle déclinaison. Cela amène Cohn à constater que « Groensteen n'échappe pas des limites du système de Peeters<sup>54</sup>. » Le couple discret / ostentatoire a néanmoins le mérite de pouvoir s'appliquer si on l'extrait de toute relation au récit. Dans ce cas, le couple conceptuel renverrait simplement et uniquement à l'aspect tabulaire de la page entière. Il faudrait toutefois définir par quels procédés (foisonnement de détails, couleurs

<sup>52</sup> Harry Morgan, *op. cit.* p. 35

<sup>53</sup> « Les instances du récit et du tableau me paraissent trop générales pour permettre une analyse fine des enjeux qui concernent l'opération de la mise en page. » (SI, 116)

<sup>54</sup> « The narrative/composition or linéaire/tabulaire binary reasserts itself. Groensteen does not escape the limits of Peeters's system. » Jesse Cohn, *op. cit.*, par. 10. (Je traduis.)

vives, symétrie exacerbée, cadre décoratif) une mise en page deviendrait ostentatoire, et imposerait au lecteur un temps d'arrêt pour la considérer comme tableau. Encore une fois, le problème repose dans l'association discret-rhétorique, qui implique qu'une mise en page ostentatoire serait automatiquement *moins* liée au récit. Les affiches que Chris Ware a créées pour le *New Yorker*<sup>55</sup> constituent le parfait contre-exemple d'une telle opposition, montrant que non seulement une composition ostentatoire n'entrave pas au récit, mais qu'elle l'alimente, le détermine, même.

Attardons nous davantage au concept de mise en page *rhétorique*, qui me paraît le nœud de ce malentendu, tant chez Peeters que chez Groensteen<sup>56</sup>. Si on examine ses présupposés, la notion implique qu'il soit possible de séparer une mise en page de son contenu. Or, ils sont consubstantiels, du moins pour le lecteur. En effet, supposer qu'une mise en page est *non rhétorique*, c'est prétendre qu'une autre mise en page – celle-là rhétorique – pourrait mieux épouser *le même contenu*. Or, une nouvelle mise en page véhiculerait simplement un nouveau contenu, comme le rappelle d'ailleurs Groensteen : « Raconter la même chose autrement, ce n'est jamais raconter la même chose. » (S2, 21) Ainsi, dans ma posture théorique, qui ne se veut ni critique ni génétique – à l'instar de celle de Groensteen –, prétendre qu'une mise en page est rhétorique est soit un pléonasme, soit un jugement irrecevable.

Devons-nous pour autant tomber dans l'extrême du *tout rhétorique*? Invalider ainsi le concept laisse son mystère entier : une mise en page peut-elle être *plus ou moins déterminée* par le récit qu'elle véhicule? La réponse à cette question semble se trouver non pas dans la seconde opposition de Groensteen (discret / ostentatoire), mais plutôt dans la première (régulière / irrégulière), qui a l'avantage de l'objectivité.

Dans le premier tome du *Système*, Groensteen précède sa typologie d'une « défense et illustration de la mise en page régulière » (S1, 112-114), en réaction à la dépréciation dont

<sup>55</sup> Chris ware, « Thanksgiving », *The ACME Novelty Library 18.5*, Chicago, The ACME Novelty Library, 2007. Une planche, d'abord publiée en ligne, est accessible à l'adresse <[http://www.cuerville.org/IMG/distant/gif\\_warenyr061126839.gif](http://www.cuerville.org/IMG/distant/gif_warenyr061126839.gif)>, consultée le 30 novembre 2011.

<sup>56</sup> Groensteen réaffirme son accord avec le concept dans son *Système 2* : « Rappelons qu'après Benoît Peeters, j'appelle *rhétorique* le procédé qui plie la forme ou la dimension de la case à l'action qu'elle enferme : une case verticale pour un personnage en pied représenté seul, une case en largeur pour une scène de foule, et ainsi de suite. » (S2, 47)



semble souffrir le « gaufrier » dans l'univers théorique. Groensteen affirme qu'« il conviendrait de réhabiliter la grille orthogonale régulière comme un modèle à la fois rigoureux et qui offre de multiples possibilités intéressantes au découpage comme au tressage » (*S1*, 113). La versatilité de la mise en page régulière repose notamment sur sa symétrie intrinsèque, qui permet à chacune de ses vignettes d'entrer en relation signifiante non seulement de manière linéaire (horizontale), mais également verticale et transversale, créant ainsi un « réseau syntagmatique structuré, à base d'alignements<sup>57</sup> ». Du point de vue perceptif, la régularité des cases exalte les plus infimes variations de leur contenu. Ainsi la mise en page régulière, outre qu'elle encourage les effets de tressage non-séquentiels à travers la page, offre un terrain privilégié aux variations microscopiques.

Dans son second tome, Groensteen développe son concept de mise en page régulière. Il lui propose trois déclinaisons, qu'il appelle des « degrés de régularité » (*S2*, 43). Outre le degré le plus strict susmentionné (vignettes de taille constante), Groensteen en ajoute deux autres, plus souples, impliquant soit une hauteur constante des strips (la largeur des vignettes peut donc varier), soit un nombre constant de strips par page (la largeur et la hauteur des vignettes peuvent varier). Une telle catégorisation a de quoi surprendre. En effet, elle élargit le concept de régularité tout en le limitant à des bandes dessinées comportant des strips en pleine page. Si une telle contrainte s'appliquerait sans trop de mal au corpus européen d'une autre époque, trop de bandes dessinées contemporaines aux compositions plus libres (et à peu près tous les mangas) se verraient d'emblée exclues de cette *régularité*. En conséquence, l'ouverture nouvelle que propose Groensteen pour la mise en page régulière m'incite à pousser plus loin le concept, à l'assouplir hors de toute contrainte spatio-topique prédéfinie, cela afin de mieux rendre justice au caractère idiosyncratique de la bande dessinée.

Afin d'illustrer mon intuition quant au phénomène de régularité en mise en page, on me pardonnera de proposer trois nouveaux termes empruntés, non sans raison, au vocabulaire musical : *thème*, *variation* et *modulation*. Je pose ici que tout ce qu'une bande dessinée propose comme élément récurrent de mise en page peut être considéré comme une *régularité*. Un ensemble de régularités, lorsque cohérent et répété, forme un *thème*. Ce thème peut être

---

<sup>57</sup> Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, p. 319. Cité par Groensteen dans *S1*, 113.

très restrictif (cases de taille constante, marges uniformes) ou plutôt permissif (aucune case, débordement des marges). Une bande dessinée peut renfermer un ou plusieurs thèmes de mise en page<sup>58</sup>. Si un thème est généralement suggéré par l'ouvrage, il peut également être déduit d'une appartenance à un genre ou un corpus<sup>59</sup>.

Un thème peut permettre des *variations*. Pour reprendre l'exemple de Groensteen, lorsque la hauteur des strips est constante, la largeur des vignettes peut n'être contrainte à aucune régularité. Dans ce cas, la variation de la largeur des vignettes, n'obéissant à aucune règle de mise en page identifiable, devient, *forcément*, rhétorique, c'est-à-dire déterminée et déterminante pour le récit. En effet, pour le lecteur, une mise en page ne peut être déterminée que par deux contraintes : soit en amont sous l'égide d'un thème; soit en aval par le contenu lui-même. L'arbitraire n'est pas une option pour le lecteur.

Si les variations constituent des irrégularités infra-thématiques, il faut également considérer le cas où le thème lui-même subit un changement : on parlera dans ce cas de *modulation*. Comme une modulation musicale découle d'un changement de tonalité – et donc de repère –, la modulation de mise en page implique la modification d'un thème, sa disparition ou l'introduction d'un nouveau thème. L'effet engendré embrasse cette fois un plus grand nombre d'éléments. La page entière (ou une de ses parties, pour une mise en page multiple<sup>60</sup>) devient remarquable en soi, dans son ensemble. Si la variation joue au niveau des moments du récit, la modulation modifie la cartographie narrative elle-même. Dans le vocabulaire de Groensteen, on peut dire qu'une modulation s'impose d'emblée comme *ostentatoire*, dans le sens narrativement fort du terme : elle n'en demeure pas moins rhétorique, mais à un degré de complexité supérieur.

Ce système à trois concepts n'a aucune prétention, sinon celle d'entamer une réflexion sur une conception ouverte de la régularité en mise en page. Un thème de mise en page peut

<sup>58</sup> Nous verrons que *Building Stories* comporte trois thèmes parfaitement distincts.

<sup>59</sup> Groensteen cerne d'ailleurs plusieurs procédés de mise en page devenus conventionnels dans les mangas *shôjo* : « Utilisés de façon plus parcimonieuse, ils [certains procédés de mise en manga] gardent leur statut de phénomènes remarquables, d'écarts par rapport à une mise en page standard. » (S2, 63)

<sup>60</sup> La mise en page multiple sera décrite plus loin.

se constituer autour des règles les plus iconoclastes. Pensons à l'album *Le fond du trou*, de Jean-Paul Eid<sup>61</sup>, qui est littéralement troué de part en part, en son milieu. Si un tel traitement de la page est pour le moins inhabituel, il fait néanmoins partie du thème de l'album, et son effet de surprise ne persiste pas à la lecture. Dans ce livre, paradoxalement, l'insertion d'une page pleine conventionnelle aurait entraîné une remarquable modulation du thème principal. De la même manière, l'apparition d'une mise en page *régulière* (vignettes égales, cadres visibles) au sein d'un ouvrage de composition plus libre (marges ignorées, cadres absents) constitue également une modulation, amplifiant par conséquent son potentiel rhétorique intrinsèque (rythme hachuré, silences marqués, redondance, etc.). Par ailleurs, la variation strictement constante d'un paramètre (par exemple, la réduction progressive de la taille des vignettes) ne constitue pas une variation proprement dite, mais bien un thème... où une constance deviendrait aussitôt remarquable.

Pour conclure cette digression à propos de la mise en page régulière, observons un exemple éclairant : le traitement des couleurs dans *Asterios Polyp*, de David Mazzucchelli<sup>62</sup>. On y trouve deux thèmes principaux, à la mise en page assez libre, ayant chacun un temps diégétique propre. Dans ce qu'on pourrait appeler le *présent narratif*, les aplats de couleurs sont jaunes. Au *passé*, les couleurs rouge et bleu règnent. Or, à la fin de l'ouvrage, les trois couleurs primaires se réunissent progressivement pour laisser apparaître de nouvelles teintes : le vert, le brun, etc. Scott McCloud, dans son journal en ligne, attribue à cette réunion des couleurs une « qualité transcendante<sup>63</sup> ». C'est un qualificatif éclairant sur le rôle narratif que peut jouer une modulation à l'échelle d'un livre. De plus, le cas *Polyp* fait ressortir deux autres points remarquables. Tout d'abord, on remarque que des thèmes peuvent s'emboîter sans mal : les deux grands thèmes proposés par le jeu des couleurs renferment eux-mêmes quelques thèmes de mise en page récurrents, ainsi que quelques effets de modulation agissant à l'échelle d'une planche ou deux. Ensuite, il faut souligner que la couleur n'est pas considérée dans la conception groensteenienne de la mise en page, qui renvoie strictement à

<sup>61</sup> Jean-Paul Eid, *Le fond du trou*, Montréal, La pastèque, 2011, 56 p.

<sup>62</sup> David Mazzucchelli, *Asterios Polyp*, New York, Pantheon Books, 2009, 344 p.

<sup>63</sup> « Watching [the printer's primaries] come together late in the book had a transcendent quality for me, and I've heard from others that felt the same way. » Scott McCloud, « Some Thoughts on Asterios Polyp », 17 juillet 2009, en ligne, <<http://scottmcccloud.com/2009/07/17/some-thoughts-on-asterios-polyp>>, consulté le 30 novembre 2011.



la disposition du multcadre, abstraction faite de son contenu. En conséquence, il me semble qu'on pourrait envisager une ouverture de la conception de régularité à la *composition* même des planches, c'est-à-dire à ce qu'elles proposent à la fois comme multcadre articulé et comme tableau plastique.

Après ces réflexions sur la mise en page à l'échelle du livre, retournons à la composition de la page seule et à ses potentialités. À la fin de son chapitre sur la mise en page, Groensteen remarque l'existence de « phénomènes locaux relevant de la mise en page, dont la pertinence rhétorique ou décorative [...] doit s'apprécier séparément » (SI, 118). Si certaines planches offrent un style et une construction uniforme, d'autres atomisent au contraire leur syntaxe et délimitent, au sein de la page, des sections presque autonomes qui demandent, en plus d'une intégration à la mise en page de la planche, une analyse particulière de leur structure autonome. Cela est possible grâce à la versatilité du multcadre. Nous verrons que Ware tire grand profit de cet effet de *mise en page multiple* et crée régulièrement des multcadres autonomes au sein de ses pages. Ce procédé suggère un effet de séquence non seulement entre les vignettes, mais également entre des *groupes* de vignettes, créant entre elles un sens narratif qui dépasse la simple séquence. De plus, ces dispositions ont pour effet d'exacerber le caractère spatial de la page et de conférer une véritable valeur de lieu tant aux vignettes qu'aux multcadres.

Dans son mémoire *Structures narratives limites en bande dessinée*, Álvaro Nofuentes revisite la mise en page « productrice » de Peeters. S'intéressant aux narrations non-séquentielles en bande dessinée, Nofuentes propose une définition qui veut rendre compte de certains cas limites où le sens de lecture est dévié ou brisé par le contenu de la page.

Nous envisageons une définition plus simple mais plus transparente de ce phénomène et proposons de parler plutôt de composition productrice, qui serait celle où la combinaison de la totalité des éléments (de la forme du multcadre à la disposition des bulles) qui forment le dispositif de la planche (éventuellement la double page ou l'ensemble de l'album), provoquent une rupture de la linéarité séquentielle orthodoxe (de gauche à droite et de haut en bas en occident)<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Álvaro Nofuentes, « Structures narratives limites en bande dessinée », mémoire de Master I en bande dessinée, École Européenne Supérieure de l'Image, Université de Poitiers, 2010, f. 4. En ligne,

Bien qu'on puisse discuter la terminologie choisie par Nofuentes (toute mise en page n'est-elle pas, par définition, *productrice* d'un sens de lecture?), le phénomène qu'il décrit s'observe dans plusieurs bandes dessinées – surtout contemporaines – et se distingue effectivement d'une lecture linéaire « orthodoxe ». Ainsi, afin de ne pas alimenter la multiplication terminologique qui sévit en théorie de la bande dessinée, le terme de « composition productrice » sera ici utilisé pour décrire certaines planches de Ware. Il n'est pas pertinent de cerner ici toutes les déclinaisons possibles d'une telle mise en page – qui peut être motivée par le texte, les personnages, le cadrage, etc. Notons seulement que l'existence de la composition productrice comporte deux corollaires :

1. Il existe une ou plusieurs normes de lecture séquentielle, qui déterminent la manière dont la séquence de bande dessinée doit être lue, *indépendamment de son contenu*. La lecture linéaire occidentale classique, de case en case et de strip en strip, est l'une de ces normes implicites.
2. Le médium de la bande dessinée a la capacité d'infléchir, de modifier ou d'annuler les normes que le lecteur lui aura inférées.

Nous retrouvons dans la « composition productrice » les conditions initiales d'une mise en page « labyrinthique », où le lecteur doit retrouver son chemin.

Pour conclure ces considérations sur la mise en page, retenons quelques notions qui nous seront utiles pour aborder le travail de Chris Ware. D'une part, notons qu'une mise en page – ou un multcadre –, par certaines régularités, peut s'inscrire dans un *thème*. Outre les *variations* qu'il permet, le thème peut subir des *modulations* : les deux phénomènes permettent une certaine rhétorique de la mise en page. Ensuite, une mise en page peut être *multiple*, et regrouper en son sein non seulement des vignettes, mais également des multcadres aux thèmes distincts. Finalement, une page ou un multcadre peut dévier ou briser le sens de lecture qui lui est implicitement inféré, voire créer un code de lecture *ab nihilo* si la norme ne s'applique plus : nous parlerons dans ce cas de *composition productrice*.

### 1.2.5 Les images dessinées

Dans *l'Art invisible*, Scott McCloud propose de classer les images – plus particulièrement les dessins – dans un grand triangle<sup>65</sup> dont les deux pôles principaux sont :

1 - « *Reality* » : images fidèles perceptivement à la réalité.

2 - *Meaning* : images comportant une part importante de codification, de symbole.

Ces deux pôles se rejoignent progressivement vers un troisième, celui de *l'abstraction*, où la ressemblance et la signification sont évacuées au profit d'une pure plasticité.

Il est éclairant d'associer les trois pôles de McCloud<sup>66</sup> aux trois voies de signification de la sémiotique de Peirce. Un tel rapprochement doit toutefois se limiter à des fins d'illustration, puisqu'un dessin de bande dessinée signifie toujours simultanément selon ces trois voies, et ne saurait se limiter exclusivement à une seule, comme il est envisageable selon le système de McCloud. Tout d'abord, le pôle que le dessinateur nomme « *reality* » évoque nettement la relation *iconique* de Peirce, qui lie le signe à son objet par ressemblance. Le pôle du *meaning*, dont l'extrémité est consacrée aux lettrages, tend quant à lui vers une relation *symbolique*. Finalement, le pôle de *l'abstraction*, celui de la pure plasticité, rappelle la relation *indicielle* de Peirce, en ceci que les images ne sont plus signes que de leur propre matérialité. Notons que le système de McCloud n'a de sens que si l'on isole une image (en l'occurrence un visage, comme dans son exemple) dont on connaît déjà la signification – l'objet. Or, ce sens est nécessairement surdéterminé par son contexte de lecture, par le récit – dans le vocabulaire de Peirce, par un interprétant. Ainsi, une même image (un carré vide, par exemple) peut-elle revêtir différents sens (une fenêtre, une case, un récitatif, une page) selon son contexte. De manière générale, on peut avancer que le dessin de bande dessinée offre une plus large part – que la peinture, par exemple – à la signification symbolique. Non seulement l'appareil spatio-topique est-il généré par des symboles tels que la case ou la bulle, mais les dessins eux-mêmes tendent vers une certaine symbolisation, dans leur style ou simplement par le biais

<sup>65</sup> Scott McCloud, *L'art invisible : comprendre la bande dessinée*, traduit de l'anglais par Dominique Petitfaux, Ligugé (France), Delcourt, 1993, p. 59-61.

<sup>66</sup> Les trois pôles (« *reality* », *meaning* et *abstraction*) sont traduits ainsi : *réalité*, *langue* et *niveau pictural* (*Ibid.* p. 59). J'utiliserai néanmoins les termes originaux.

d'idéogrammes (lignes de vitesse, gouttes de sueur, etc.) Pour reprendre le mot d'humour de Chris Ware : « Un dessin de bande dessinée vit quelque part entre le monde des mots et celui des images, plus ou moins là où se trouvent les panneaux routiers ou alors les gens qui agitent leurs bras au milieu d'un lac<sup>67</sup> ».

D'après Groensteen, le fait que la bande dessinée mette en œuvre un « *dessin narratif* » (SI, 123) oblige à questionner le *seuil* de cette narrativité. Une série d'images, affirme-t-il, peut s'organiser selon cinq modes infra-narratifs : l'amalgame, l'inventaire, la variation, la déclinaison et la décomposition (SI, 124). Or, ces modes, *nécessaires* au récit en images, ne lui sont pas pour autant *suffisants* (*id.*). Pour raconter, l'image doit être investie d'un énoncé narratif, d'une structure linguistique; or, cet énoncé ne lui est pas consubstantiel. Groensteen reprend le concept d'énonçable, que Deleuze propose pour décrire l'image cinématographique :

Ce n'est pas une énonciation, ce ne sont pas des énoncés. C'est un *énonçable*. Nous voulons dire que, lorsque le langage s'empare de cette matière (et il le fait nécessairement), alors elle donne lieu à des énoncés qui viennent dominer ou même remplacer les images et les signes, et qui renvoient pour leur compte à des traits pertinents de la langue<sup>68</sup> [...].

C'est donc en sa qualité d'énonçable que l'image, et en particulier la bande dessinée, peut produire des énoncés narratifs.

Groensteen précise ce concept en suggérant trois voies de signification en bande dessinée : le montré, l'advenu et le signifié.

J'appellerai désormais ce qui est à voir le *montré*; et je voudrais suggérer que la complexité (relative) du langage de la bande dessinée tient à ceci, que ce qui est à lire doit être pensé tantôt en terme d'*advenu*, tantôt en terme de *signifié*. (S2, 36)

L'advenu renvoie à la séquence narrative, à « l'opération de lecture [qui] consiste à inférer, à partir de ce que nous voyons, quel(s) phénomène(s) est (sont) advenu(s). » (S2, 37)

<sup>67</sup> Chris Ware, cité par Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware : La bande dessinée réinventée*, op. cit., p. 81.

<sup>68</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 43. Cité par Groensteen (SI, 125).

Le signifié, quant à lui, se manifeste « toutes les fois que la lecture en termes d'*advenu* débouche sur une aporie. » (S2, 39) Par exemple, une incohérence temporelle inadmissible en terme d'*advenu* peut signifier une rêverie, un musement. Groensteen conclut :

La conversion du montré en *advenu* ou en signifié sont les deux formes concrètes que prend, dans le contexte d'un récit séquentiel [...] ce que je décrivais, dans *Système 1*, comme la conversion de cet *énonçable* qu'est l'image en un *énoncé* porteur de sens. » (S2, 40)

En outre, « l'image [...] n'est pas seulement un énonçable, elle est aussi un *descriptible* et un *interprétable*. » (S1, 125. Groensteen souligne.) En effet, on ne peut considérer qu'une image participe d'une *description*, au sens littéraire du terme. Le procédé particulier qui consiste à suspendre le récit pour s'attarder à des détails n'a plus de sens dans un contexte de monstration; ou plutôt, « si l'on veut bien reconnaître au dessin des propriétés descriptives, alors on doit admettre que c'est une description indéfiniment recommencée, à laquelle on ne saurait assigner de lieu particulier. » (S1, 146-147) Néanmoins, comme le lecteur peut être amené à formuler des énoncés narratifs, il peut faire une lecture *descriptive* d'une image. Cela rend l'image dessinée *descriptible* à double titre :

D'une part, parce qu'elle montre toujours plus que ce qui est nécessaire à l'intelligibilité de l'action [...]; d'autre part, en tant qu'elle est le produit d'une écriture graphique singulière, dont chaque trace peut être décrite dans sa spécificité (technique, motrice, esthétique). (S1, 148)

En d'autres mots, l'image dessinée est *descriptible* tant sur le plan de l'iconicité que sur celui de sa plasticité. Si l'on revient au triangle de McCloud, on constate que les images penchant vers un style iconique (« *reality* ») tendent à favoriser une lecture descriptive, alors que les images plus symboliques (*meaning*) s'avèrent principalement énonçables. La qualité d'interprétable renvoie quant à elle à une lecture plus globale :

Une image est interprétable au sens où, dans une narration séquentielle comme celle de la bande dessinée, elle est toujours à rapprocher d'autres images, situées en amont ou en aval dans le cours du récit. On entre là dans le domaine de l'arthrologie générale [...]. (S1, 149)



### 1.2.6 L'arthrologie générale et le tressage

Suite à l'arthrologie restreinte, qui traite de la séquence narrative et des fonctions du verbal, Groensteen termine son ouvrage avec son arthrologie générale, qui se penche sur la notion de réseau :

Il a souvent été répété en ces pages qu'au sein du multcadre feuilleté que constitue une bande dessinée complète, toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres. Cette totalité [...] répond donc à un modèle d'organisation qui n'est pas celui, linéaire, de la bande ou de la chaîne, mais celui, éclaté, du *réseau*. (SI, 173. Groensteen souligne.)

Le réseau n'est donc pas constitué de séquences, mais plutôt de *séries* d'images, c'est-à-dire d'images (de vignettes) regroupées selon des principes non narratifs ou infra-narratifs. Néanmoins, ces séries « s'inscrivent toujours au sein de séquences narratives » (SI, 174). Autrement dit, l'interprétable succède toujours à l'énonçable, et non l'inverse. Groensteen nomme ce phénomène *tressage*, terme qui « s'inscrit dans le *topos* qui associe habituellement au texte les notions de tissu ou de fil » (*id.*). Le fil du tressage peut survenir au sein d'une même page ou à travers un livre : il peut reposer sur la récurrence d'un plan, d'une figure, d'une palette de couleurs. La vignette, déjà dotée de coordonnées spatio-topiques et « chrono-topiques » (grâce à la séquence narrative) s'inscrit ensuite dans un champ *hyper-topique*, « indiquant son appartenance à une ou plusieurs série(s) remarquable(s), et la place qu'elle y occupe » (SI, 175). Les séries du tressage, transcendant la séquence, s'inscrivent donc davantage dans l'espace du livre que dans le temps du récit. Le *site* de la vignette, dans la série, acquiert une qualité de lieu :

Un lieu n'est-il pas un espace habité, que l'on peut traverser, visiter, investir, un endroit où se font et se défont les relations? Si tous les termes d'une séquence, et par conséquent toutes les unités du réseau, constituent des sites, c'est l'appartenance, de surcroît, de telles de ces unités à une ou plusieurs série(s) remarquable(s), qui les définit comme lieux. (*id.*)

Dans son mémoire *Le tressage à portée interprétative comme modalité de lecture*, Gabriel Tremblay-Gaudette remarque très justement que le tressage peut impliquer « des

éléments isolés à l'intérieur de cases<sup>69</sup> ». Autrement dit, la vignette ne constituerait pas l'unité minimale du tressage. Néanmoins, cette observation ne me semble pas invalider la proposition de Groensteen quant aux lieux, en cela que la vignette constitue, par définition, *l'unité minimale de la séquence narrative*, au-delà de laquelle les lieux de la diégèse deviennent les lieux de la page. Par conséquent, le site d'une vignette s'avère nettement plus signifiant, dans l'architecture de la page, que le site d'un élément qu'elle contient. Par ailleurs, d'un simple point de vue perceptif, il est généralement contre-intuitif de situer une icône, lorsqu'elle apparaît au sein d'une vignette, dans l'espace de la page : c'est plutôt la vignette, inscrite dans un multcadre, qui assume le rôle de repère.

### 1.2.7 La narration en bande dessinée

Comme dernière étape de ce survol des prémisses théoriques sur la bande dessinée, il importe de s'attarder à la question de la narration, qui camouffle un personnage pour le moins mystérieux : le narrateur. Si la présence d'un narrateur dans les récits écrits et le discours narratif fait généralement consensus en analyse littéraire, il en est tout autrement pour les médiums visuels. Au tout premier chef, le cinéma s'est retrouvé au centre d'un long débat quant à la nature du (des) narrateur(s) à l'origine de ses récits.

Si la plupart des sémiologues du film (notamment André Gaudreault, François Jost, André Gardies, Jacques Aumont) ont repris à leur compte le *credo* selon lequel « il n'y a pas de récit sans narrateur », d'autres (ainsi Christian Metz, Raymond Bellour, Gilles Deleuze et, à la suite de ce dernier, André Parente) se sont affranchis, de diverses manières, de cette *doxa* sémiologique. (S2, 86)

Groensteen, bien qu'il tente d'éviter le débat, propose un système d'analyse centré autour d'un narrateur – qu'il propose toutefois de décomposer en plusieurs postures. Il rappelle que la bande dessinée « combine, en proportion variable, le texte et l'image. Il est essentiel de partir du postulat que l'un et l'autre participent pleinement de la narration. » (S2, 89) Ainsi, la voix narrative peut se manifester par au moins deux voies : le texte et l'image. Selon le médium, le narrateur occupera donc un de ces deux rôles : *récitant* ou *monstrateur*. (S2, 96) Ces rôles peuvent être assurés par une instance énonciatrice unique et cohérente

<sup>69</sup> Gabriel Tremblay-Gaudette, « Le tressage à portée interprétative comme modalité de lecture : Étude du roman graphique *Watchmen* de Dave Gibbons et Alan Moore », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, 46 f.

(c'est le cas dans la majorité des bandes dessinées autobiographiques) ou mettre en scène des narrateurs multiples et différents. Par ailleurs, la nature de l'énonciation narrative diffère chez le récitant et le monstateur. Ainsi le dessin évoque-t-il généralement le monstateur par l'indicialité de sa trace (pour reprendre le terme de Marion<sup>70</sup>) : « le dessin est indissociable de la main d'un énonciateur particulier. » (S2, 92) Un narrateur, récitant ou non, peut d'ailleurs être *actorialisé* (S2, 116), c'est-à-dire faire partie du récit en tant que personnage.

Si les deux postures (récitant et monstateur) ouvrent la porte à la multiplicité des narrateurs, Groensteen rappelle que « [l]a coordination de ces postures relève de l'autorité d'un foyer d'énonciation supérieur, celui-là même pour lequel nous avons choisi de réserver le nom de *narrateur*. » (S2, 103) Ainsi, en définitive, Groensteen s'inscrit dans la lignée d'un Albert Laffay, qui proposait le terme de « grand imagier », décrit comme « [le] foyer linguistique virtuel qui se situe en dehors de l'écran<sup>71</sup> », pour nommer le narrateur filmique.

### 1.2.8 Conclusion

Tout compte fait, cette traversée de la bande dessinée ne nous a permis d'en tracer qu'une cartographie sommaire. De Groensteen, nous avons retenu avant tout le vocabulaire spatio-topique, sans doute un des plus synthétiques et cohérents pour décrire l'architecture physique de la page de bande dessinée. La question de la mise en page, si elle a laissé plusieurs questions en suspens, a permis de cibler les concepts qui serviront le mieux le corpus de Chris Ware. Scott McCloud nous a ensuite offert un modèle pour décrire les styles de dessin en bande dessinée; modèle qui ne prend tout son sens qu'une fois projeté dans l'appareil narratif, qui le surdétermine. À ce sujet, Groensteen, nous a fourni les concepts d'énonçable, de descriptible et d'interprétable. Ce dernier a ouvert la voie à une réflexion sur le tressage qui, chez Ware, s'avérera une notion-clé pour faire le lien entre les figures architecturales (maisons, immeubles) et l'espace de la page, du livre. Naturellement, ce florilège de notions laisse plusieurs questions majeures en plan, soit parce qu'elles sont déjà

<sup>70</sup> Philippe Marion, *Traces en case : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Academia, Université catholique de Louvain, 1993, 291 p.

<sup>71</sup> Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, p. 80. Cité par André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Montréal, Paris, Nota Bene, Armand Colin, coll. « U », 1999, p. 21.

implicitement admises dans l'analyse de bande dessinée<sup>72</sup>, soit parce qu'elles s'avèrent trop spécifiques pour le présent travail<sup>73</sup>. Notre traversée, en plus de définir des outils d'analyse, a également voulu cerner un horizon de pensée théorique, préconisant une sémiotique pragmatique – à défaut d'être systématique – axée sur l'expérience de lecture.

---

<sup>72</sup> Pensons aux fonctions du verbal qui, bien qu'elles aient été affinées par Groensteen (*SI*, 150-159), accompagnent sans trop de contradictions l'étude de bande dessinée depuis Pierre Fresnault-Deruelle.

<sup>73</sup> Par exemple, Groensteen s'intéresse aux utilisations de la marge, de la bulle et de l'espace intericonique.



## CHAPITRE II

### LES LIEUX DU RÉCIT : FIGURES ET STRUCTURES

*Qui n'a pas fermé les yeux et mentalement erré dans les maisons de son enfance, ouvrant les portes et les tiroirs, passant devant les escaliers comme dans une espèce de réminiscence obscure et totale<sup>74</sup> ?*

Chris Ware

Étudier l'architecture en bande dessinée, c'est avant tout étudier ses représentations et ses figures. Les immeubles (des monuments aux maisons) occupent une place importante dans l'imaginaire visuel de Chris Ware, et il s'agit ici d'observer leur rapport à l'expression de la mémoire. Ainsi, ce chapitre se situe d'abord sur le terrain de la diégèse. La mémoire est celle des personnages; les lieux sont également les leurs. Inévitablement, toutefois, ces réflexions s'étendront à l'espace du médium : les lieux du récit entretiennent-ils un rapport cohérent avec ceux du livre? La subjectivité des personnages – leur mémoire en particulier – influence-t-elle l'arthrologie, la mise en page du récit?

Dans ce chapitre, nous analyserons *Jimmy Corrigan* et *Quimby the Mouse*. Ce sont les deux seules bandes dessinées achevées<sup>75</sup> de Chris Ware à ce jour. En effet, si plusieurs numéros de l'*ACME Novelty Library* ont la cohérence d'un roman graphique, ils sont néanmoins destinés à une monographie ultérieure, et participent de récits aujourd'hui incomplets. Au contraire, les deux ouvrages qui nous intéressent se présentent comme un tout, et nous permettent ainsi d'étudier la diégèse sans tomber dans l'extrapolation. Si *Jimmy Corrigan* est l'œuvre qui propose sans contredit les figures architecturales les plus

---

<sup>74</sup> Chris Ware, cité dans Benoît Peeters, « Entretien avec Chris Ware », Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, op. cit., p. 74.

<sup>75</sup> Excluant la compilation des premiers numéros de l'*ACME Novelty Library* : Chris Ware, *The ACME Novelty Library Final report to Shareholders and Saturday Afternoon Rainy Day Fun Book*, New York, Pantheon, 2005, 108 p.



signifiantes, le travail formel de *Quimby the Mouse* permettra une certaine ouverture vers les considérations du troisième chapitre.

## 2.1 Une brique et ses immeubles : *Jimmy Corrigan*

Jimmy Corrigan est un homme timide jusqu'à l'extrême, presque handicapé socialement. Il ne connaît qu'une femme dans sa vie : sa mère. Son père, quant à lui, a disparu trop vite pour qu'il en garde le moindre souvenir. Un beau jour, toutefois, Jimmy reçoit une invitation de son « vrai père<sup>76</sup> » pour l'action de grâce. Cachant tout à sa mère, Jimmy prendra l'avion jusqu'à « Waukesha<sup>77</sup> », où il rencontrera son père – son véritable sosie – et Amy, sa demi-sœur adoptée. Le voyage se termine avec le décès inattendu du père, suite aux complications d'un accident de voiture.

Les aventures de Jimmy – résumées ici à l'extrême – s'alternent avec une seconde histoire, se déroulant près d'un siècle plus tôt, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle met en scène le grand-père de Jimmy (James<sup>78</sup>), alors âgé d'environ huit ans. Le jeune James, dont la mère est décédée à sa naissance, vit seul avec son père non loin de Chicago. Pendant quelque temps, ils habitent dans la spacieuse maison de sa grand-mère; or, la mort de l'aïeule force le père et le fils à quitter la propriété. Ils s'installent dans un appartement minuscule, adjacent au chantier de la *World's Columbian Exposition* à Chicago<sup>79</sup>, où le père de James travaille comme ouvrier. L'enfance du garçon est malheureuse. Rejeté par son père et par ses

<sup>76</sup> La lettre est signée « your friend, Dad (really!) ». Chris Ware, *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, New-York, Pantheon, 2003 [2000], p. 16. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, précédées de la mention *JC*. L'ouvrage n'étant pas paginé, le recto de la première feuille (de l'édition de 2003 en couverture souple) est ici considéré comme première page.

<sup>77</sup> Orthographe modifiée de Waukesha, petite ville au nord du Michigan. Le nom de cette ville n'est pas mentionné dans le corps du récit : il se cache à la page 171, accompagnant des fiches descriptives des édifices de la ville.

<sup>78</sup> *Jimmy Corrigan* met en scène trois Corrigan presque homonymes : le grand-père (James), le père (Jim) et le fils (Jimmy).

<sup>79</sup> L'exposition universelle souligne le quatre-centième anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique. Il s'agit de l'un des événements les plus importants du XIX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis.

camarades de classe, on retrouve chez lui la maladresse de son petit fils, Jimmy. Finalement, en 1893, alors qu'il visite l'exposition pour son anniversaire, James se fait abandonner par son père sur le toit du plus grand édifice<sup>80</sup>.

S'il est question de mémoire dans *Jimmy Corrigan*, il s'agit avant tout de mémoire généalogique, plus particulièrement de filiation. Comme le souligne Marianne Girard, « la question de la paternité est à la base de l'œuvre de Ware. On retrouve chez cet auteur une difficulté évidente à représenter des figures masculines fortes<sup>81</sup>. » L'histoire familiale des Corrigan est trouée, marquée par l'absence de deux pères (celui de James et celui de Jimmy) : aucun des trois Corrigan ne saura la reconstituer. Néanmoins, le lecteur, qui découvre cette famille par deux extrémités temporelles (l'enfance du grand-père et l'âge adulte du petit-fils), est à même de reconstituer les « transmissions<sup>82</sup> » qui relient ces trois hommes isolés. En effet, malgré leur séparation, les Corrigan semblent trois déclinaisons du même individu. Ces ressemblances s'observent surtout chez les deux personnages principaux, James et Jimmy. Ils se retrouvent liés physiquement par la ville de Chicago, que le jeune James habitait pendant la *World Columbian Exposition*. Or, il s'avère que l'architecture de Chicago n'est pas un repère durable. Plusieurs immeubles disparaissent ou se transforment au fil des ans. Les plus majestueux d'entre eux – et parmi les plus significatifs –, dont ceux composant le site du *WCE*, disparaîtront complètement après quelques décennies. Ce jeu des « ressemblances et impermanences<sup>83</sup> » incarné par les immeubles offre un terrain d'expression privilégié à la mémoire – qu'elle soit subjective, historique ou familiale.

L'exploration des figures architecturales dans *Jimmy Corrigan* se développera en trois étapes. D'abord, il s'agira d'observer la mémoire exprimée dans l'histoire du jeune James, à savoir la mémoire subjective d'une enfance disparue. Ensuite, nous verrons comment les fantasmes de Jimmy, plusieurs décennies plus tard, le situent dans le même imaginaire que

<sup>80</sup> Ware ayant dessiné l'exposition d'après des archives photographiques, on peut identifier cet édifice : il s'agit du *Manufactures and Liberal Arts Building*.

<sup>81</sup> Marianne Girard, « Du super-héros au père symbolique dans le roman graphique américain : une étude de *David Boring* de Daniel Clowes et de *Jimmy Corrigan* de Chris Ware », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, f. 59.

<sup>82</sup> Thierry Groensteen, « Chris Ware : Transmission, ressemblances, impermanence », *op. cit.*

<sup>83</sup> *Ibid.*

son grand-père. Finalement, les figures architecturales tressées (d'après la terminologie de Groensteen) à travers le récit seront analysées comme lieux de l'histoire de Chicago et symboles du passage du temps.

### 2.1.1 James et l'enfance remémorée



Figure 2.1 JC, 285 (détail).

L'exposition universelle joue un rôle central dans le récit du jeune James. Dans l'index à la fin de l'ouvrage, intitulé « Corrigenda », Chris Ware fournit cette définition à double sens, accompagnée d'un dessin de la ville blanche : « Exposition : [...] The main body of a work, esp. That which explicates a main theme, or introduces a fundamental motif. » (JC, 387) Le motif fondamental en question – celui de l'abandon paternel ? – n'est accessible au lecteur qu'à la toute fin du récit de James (JC, 284-286). À ce moment crucial, la portée symbolique du palais d'exposition se trouve rétroactivement redéfinie, chargée de cet acte violent et initiatique qui rendra James orphelin.

Le moment de l'abandon est symbolisé par l'image du père lançant son fils dans le vide, du toit du palais (fig. 2.1). On peut observer, dans le récit qui précède, plusieurs prolepses de ce moment violent. La première apparition du *WCE*<sup>84</sup>, dans la case centrale de la page 88 (fig. 2.2),



Figure 2.2 JC, 88 (détail).

<sup>84</sup> Nous voyons ici le dôme en construction du *Administration Building*. Ce dôme apparaît régulièrement comme symbole métonymique du site de l'exposition. Toutefois, ce n'est pas sur ce toit que James sera abandonné, mais sur celui du *Manufactures and Liberal Arts Building*, tel que nous l'avons précisé plus haut. Néanmoins, à cause de leur ressemblance architecturale et de leur cohérence symbolique, les deux bâtiments seront regroupés sous l'unique figure du *palais d'exposition*.

en est un exemple probant. Le père de James, le dos voûté, se dirige vers le palais en construction pour sa première journée de travail. Au premier plan, James reste assis dans l'herbe, tenant son bras meurtri par une ruade paternelle. Ce départ est déjà un abandon en soi.

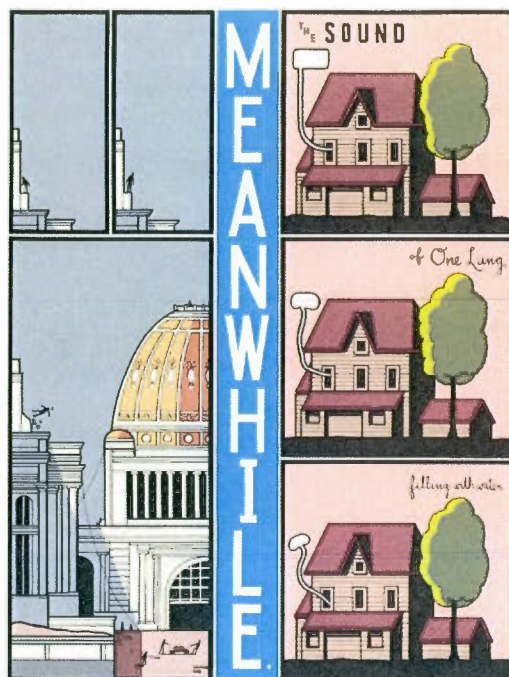


Figure 2.3 JC, 149 (détail).

Plus loin, sur le chantier du palais, on aperçoit la silhouette d'un travailleur tombant dans le vide. Le narrateur souligne cette chute en la précédant du verbe « falling » : « there are places where he [le père] doesn't belong and those where he seems *to fall* right in. » (JC, 148 [je souligne]) La scène de la chute est accompagnée symétriquement par trois cases représentant la maison de la grand-mère de James. Cette symétrie est soulignée par le marqueur « meanwhile », déroulé sur toute la hauteur de la page (fig. 2.3). La maison, lieu d'agonie de la grand-mère, est dotée d'un phylactère vide et rétrécissant, comme s'il se dégonflait. Si le lieu est ici la synecdoque de l'agonie de la grand-mère ( « The sound of One Lung filling<sup>85</sup> with water... » ), la chute de l'ouvrier en est la métaphore.

<sup>85</sup> La consonance des verbes *falling* et *filling* encourage d'ailleurs le rapprochement.



Le dôme du palais accompagne également une scène de frustration du jeune James, où il lance au loin un petit cheval en fer de sa création, objet de la risée de ses camarades (JC, 254). Dans la séquence représentant la chute du petit objet (fig. 2.4), le découpage des cases, ne montrant que la partie descendante de la trajectoire, suggère qu'il aurait pu tomber du dôme. Pris de remords, James court ensuite rechercher son cheval informe, lui offrant les excuses qu'il ne recevra jamais de son propre père



Figure 2.4 JC, 254 (détail).

Avant la journée marquante de l'abandon, le jeune James arrive à se faufiler à l'intérieur du palais en chantier. Une fillette rousse, plus grande et plus aventureuse que lui, l'en convainc. Un mensonge improbable leur permet de prendre l'ascenseur jusque sur le toit du bâtiment. Après la peur paralysante de l'interdit, la vue panoramique inspire à James une sorte de révélation. Sans doute pour la première fois de sa vie, il peut considérer les lieux de son quotidien *de l'extérieur* : « He *can* see his house / He can see just about *everyone's* house / In fact / its seems as if he can see the whole *world* from up here. » (JC, 221) Comme Dédale, il peut enfin survoler le labyrinthe de sa vie quotidienne; comme Icare, il ne s'en échappe que pour mieux tomber. En effet, à leur retour sur la terre ferme, la jeune fille insulte James : « You're a *bastard*! [...] Yes you *are*! If you don't know who your mother is, then you're a *bastard*! » (JC, 222) La querelle entre les deux enfants dégénère rapidement, jusqu'à ce que la fillette, plus grande et plus forte, prenne le dessus et tourne le fer dans la plaie : « You're lucky I don't *kill* you! [...] And I hope you have fun at your stupid grandmother's funeral! » (JC, 223) En effet, le soir même, la grand-mère de James, décédée après une longue agonie, est menée au cimetière.



Les deuils se succèdent dans le revirement cruel que subit le jeune James. Outre sa première déception amoureuse (il rêvait de séduire la jeune fille), il subit la mort de sa mère et de sa grand-mère – l'une remémorée, l'autre bien réelle. La visite de l'immeuble, qu'il refera quelques mois plus tard avec son père, se solde inmanquablement par une chute, une disparition.

Toutes les apparitions prémonitoires des immeubles du *WCE* prennent sens grâce au procédé de *tressage* décrit par Groensteen. (*SI*, 171-186) La représentation, en fond ou au premier plan, du dôme du palais marque les moments-clés du récit du jeune James. De chute en deuil, le palais d'exposition est le rappel symbolique du destin de l'enfant. Au moment où James y effectue sa dernière visite, toutefois, le site de l'exposition, de figure généralement lointaine, devient un lieu exploré de fond en comble, investi par le regard et l'imagination de James.

Au cours du long récit de l'enfance de James, la narration, d'abord distante et maniérée (« Today, Mr. William Corrigan (age 47) finds himself competing for the friendship of a young salesman... » [*JC*, 77]) laisse place à une voix au « je<sup>86</sup> », intime et familière (« I have to continually remind myself to keep such details straight » [*JC*, 283]). On comprendra ensuite que cette narration est assurée par un James âgé, racontant son enfance à sa petite fille adoptive, Amy, pour un travail scolaire (fig. 2.5). Le moment de la visite du palais agit comme une charnière narrative où James se permet davantage de libertés dans la narration.



Figure 2.5 *JC*, 288 (détail).

<sup>86</sup> La première personne apparaît à la page 244, après une longue pause de narration (*JC*, 228-243), alors que James se prend à rire pour la première et unique fois du récit.

Ainsi, le palais d'exposition épouse le même processus de subjectivisation que la voix narrative. De figure architecturale historique, chantier où travaille le père, il devient un lieu intériorisé, palais de mémoire du fils. Pendant sa visite remémorée, James croit avoir rencontré des connaissances : « I kept imagining that I saw people I knew » (JC, 280). Ainsi la jeune fille aux cheveux roux et le père sculpteur de son camarade se trouvent-ils, par un hasard improbable, sur son chemin. James remet également en doute certains détails : « But why was I always wearing this *nightshirt*? I *couldn't* have been dressed like this! » (JC, 282)

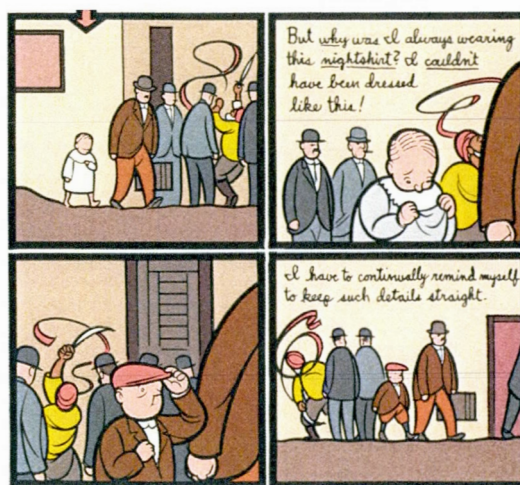


Figure 2.6 JC, 282 (détail).

Le petit garçon, accompagnant le narrateur, regarde son accoutrement avec consternation, comme s'il n'était lui-même qu'une projection mentale du narrateur âgé (fig. 2.6). De plus, la chemise de nuit, avant d'être remarquée par le narrateur, n'avait jamais été mentionnée dans le texte. Ainsi, les images ne constituent pas un accompagnement du récit écrit; elles sont plutôt la substance même de l'imaginaire du narrateur, qui se fait alors à la fois récitant et monstreur.

Un indice de ce rapport intime entre le dessin et l'imaginaire de James se remarque lorsque James et son père assistent à une projection d'un zoopraxiscope, ancêtre du cinéma (fig. 2.7). Une longue bande dans le haut de la page découpe l'animation en moments discrets, comme elle apparaîtrait sur une pellicule de film, tandis que James réfléchit : « Besides, these bits and pieces of memory have been floating around my mind for my whole

life... I can't be expected to remember them all. » (JC, 283) Les cases du récit, comme des fragments réassemblés, constituent le matériau discontinu de la mémoire de James<sup>87</sup>. Ironie du sort, William, le père de James, a participé à la construction de l'immeuble du zoopraxiscope (tel que nous pouvons le comprendre à la page 259) – cet immeuble où des images séparées s'unissent en un mouvement cohérent. Ainsi, malgré la violence, malgré l'abandon, la figure du père demeure fondatrice et significative dans le récit identitaire de James. La paternité, bien que problématique, ne tombe jamais dans l'absurdité : chez les Corrigan, la filiation s'effectue en dépit de l'absence du père.

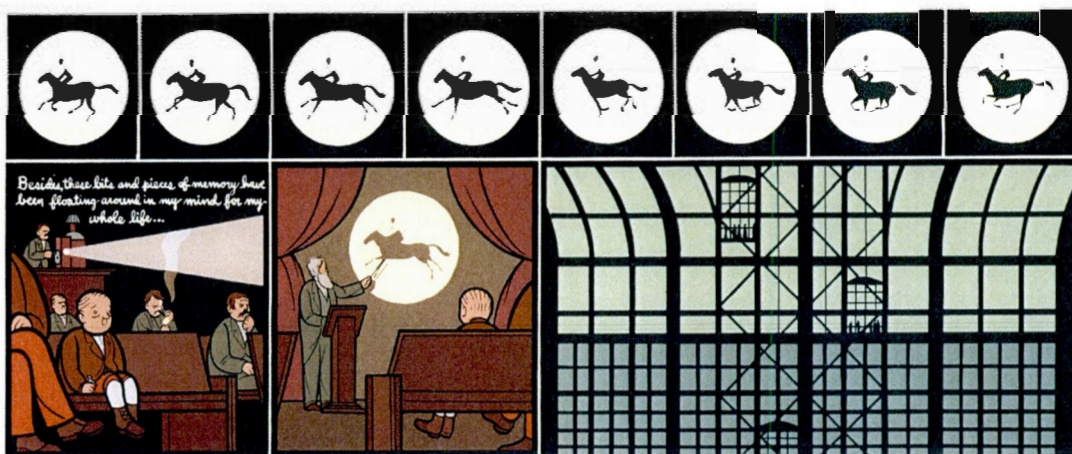


Figure 2.7 JC, 283 (détail).

Avec ses colonnes rigoureusement alignées, ses grands espaces et son blanc virginal, le site de l'exposition rappelle évidemment les temples grecs antiques. On imagine aisément un rhéteur déambuler lentement le long de ses murs, mémorisant tel ou tel discours. D'une manière semblable, James distribue plusieurs souvenirs-clés de sa jeunesse dans différents lieux de sa visite<sup>88</sup>. Or, si le site de l'exposition est un palais de mémoire, plusieurs éléments le rapprochent également du labyrinthe. Comme Thésée, le jeune James subit un événement violent et initiatique qui changera sa vie à jamais. Après l'abandon de son père, James sera

<sup>87</sup> La parallèle entre le zoopraxiscope et le médium de la bande dessinée est d'ailleurs souligné par Chris Ware au début du roman graphique, alors qu'il propose au lecteur la construction d'un zootrope, appareil d'animation en papier fonctionnant d'après le même principe. (JC, 27)

<sup>88</sup> Outre les rencontres improbables évoquées plus haut, notons qu'il se remémore une querelle avec ses deux camarades dans l'immeuble du zoopraxiscope. Les figures du cheval et de la pêche, tressées à travers le roman graphique, apparaissent également pendant sa visite.



placé en orphelinat : ainsi les lieux de son enfance se modifieront-ils définitivement. Si la visite condense la mémoire que James a de son enfance, elle est aussi le théâtre d'un oubli irrémédiable : « Some recollections remain as fresh as the moment they were minted / while others / seem to crumble into bits, dusting their neighbors with a contaminating rot of uncertainty. » (JC, 281) Ici, l'oubli n'est pas une modalité de pensée, un pur musement; il s'agit plutôt « d'un oubli partiel, d'une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, bien qu'impuissante à rétablir les liens qui unissent les tracés entre eux<sup>89</sup>. » Il est d'ailleurs permis de croire que la violence de l'abandon constitue le moment à partir duquel la mémoire de James se désarticule, ou du moins change de registre. Le grand-père répond très évasivement aux questions d'Amy concernant cette période : « Well, then they took me to th'*orphanage* I suppose » (JC, 288); « The fair? Oh I don't know... some kids burned it down, or something... » (JC, 289)

Les lieux de l'enfance de James ont ceci de particulier qu'ils n'ont jamais été physiquement revisités. Le moment de l'abandon constitue le point aveugle à partir duquel l'environnement de James changera du tout au tout. Même l'exposition universelle sera progressivement démontée et détruite au cours des trente années suivantes. Selon l'expression de James : « In fact, I don't think I *would* have believed it / if I hadn't seen it with my own eyes. If you try to tell people about it today, they'll think you're making it up » (JC, 277-279). Néanmoins, cette disparition, si elle est suggérée, n'est jamais montrée. En conséquence, les lieux du récit acquièrent une valeur de permanence : ils accompagnent intimement le récit de James, ils en sont le théâtre immuable, mémorisé.

Dans cette perspective, il importe de s'attarder à un second lieu déterminant dans le récit de James : la maison de sa grand-mère. Si le palais d'exposition constitue le lieu charnière du changement – annonçant le déménagement, la mort, l'abandon – la maison de la grand-mère représente quant à elle tout ce que James a pu connaître de stable et d'heureux dans sa prime enfance. C'est un *chez soi* que James perdra avec le décès de l'aïeule. Nous verrons que la symbolique de cette maison recoupe en plusieurs points celle de la maison – d'une grand-mère également – dans *Quimby the Mouse*. Aussi n'entamerons-nous pas ici une analyse

<sup>89</sup> Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire – Tome 2, op. cit.*, p. 35.

détaillée de cette figure. Nous observerons plutôt deux pages exemplaires, développées à partir de cette maison, qui proposent une expression du temps toute particulière.

La première de ces planches est divisée en 12 cases de taille constante (JC, 210). Cette mise en page régulière quadrille la propriété de la grand-mère qui, elle, occupe la pleine page de manière continue (voir app. A.1). La séquence met en scène une partie de cache-cache où James part à la recherche de ses deux camarades. Or, de case en case, si le lieu est constant, il s'avère que l'époque n'est pas toujours la même. En effet, les quatre cases du strip central font disparaître la maison, laissant voir le marécage qu'il y avait avant sa construction, pour ensuite revenir à sa charpente en construction. La narration commente ainsi ce saut temporel :

A half century earlier / the only place to secret yourself around here / might've been in a depression in the ground / or behind / an indian horseback. But, with the inevitable forward march of progress / come new ways of hiding things / and new things to hide. (JC, 210)

À cette temporalité déconstruite, s'ajoute celle instaurée par la marche de James sur le terrain. Aux cases 1, 2, 3, 7 et 10, James traverse la propriété, incapable de trouver ses deux amis. Cette superposition de temporalités est typique chez Chris Ware. Nous verrons que plusieurs autres planches exploitent le rapport paradoxal entre le temps historique et le temps quotidien des personnages. Ici, si le lieu est constant, il ne se métamorphose pas moins. La maison d'enfance de James, bien qu'elle incarne le bonheur et la stabilité, est associée au passé trouble de la colonisation : il y a peu de temps, les lieux étaient à découvert, ils appartenaient à d'autres hommes. Ce commentaire historique peut d'ailleurs s'extrapoler à la démesure de l'exposition colombienne, soulignant le 400<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique. Les lieux partagés par les Corrigan ont auparavant appartenu à d'autres peuples. Perdant leurs terres, ont-ils également perdu la mémoire?

Un découpage semblable se retrouve sur une planche de Big Tex, publiée auparavant dans un numéro de l'*ACME Novelty Library*<sup>90</sup>. Le découpage temporel, contrairement à l'exemple dans *Jimmy Corrigan*, y est systématisé : suivant l'ordre de lecture classique, le lecteur remonte le temps jusqu'à la prime enfance de Big Tex (A.2). La comparaison de cette

<sup>90</sup> Cette planche est rééditée dans : Chris Ware, *The ACME Novelty Library Final report to Shareholders and Saturday Afternoon Rainy Day Fun Book*, op. cit., p. 33.



planche avec celle de *Jimmy Corrigan* permet de mettre à jour les effets communs de ce découpage. Avant tout, on remarque qu'il exacerbe la valeur de repère du lieu représenté. En effet, malgré la division temporelle et formelle du lieu, ce dernier n'est représenté qu'une fois, de manière continue. En soulignant ainsi le caractère éphémère des éléments qui le composent, le découpage de Chris Ware rappelle néanmoins la permanence du lieu en faisant cohabiter sur un seul territoire les différents temps qui l'ont traversé. Un découpage classique aurait plutôt consisté en une représentation *répétée* du même lieu à différents moments. Or, ce faisant, le lieu se multiplie en autant de cases. La mise en page de Chris Ware rappelle l'unicité du lieu en évitant de le répéter, procédé pourtant inhérent au médium de la bande dessinée. En confondant le contenu de la planche avec un territoire étendu, sa mise en page devient une *mise en lieu*.

Immédiatement après la page que nous venons d'observer, Chris Ware propose un modèle à découper, développé sur deux planches, de la propriété de la grand-mère de James (A.3). Les aplats se trouvant sur chaque côté de la même page, le lecteur-bricoleur se voit obligé d'utiliser une photocopieuse pour mener à bien le projet, tel qu'il est suggéré dans les instructions du modèle. Lesdites instructions ne fournissent d'ailleurs que peu d'informations pratiques pour mener à bien le projet<sup>91</sup>. Plutôt, Ware se permet une longue digression où il souligne le caractère subjectif et remémoré du modèle :

Any student of the history of the neighborhood in question will note that the reconstruction presented here is not without its inconsistencies; based, as it is, on reminiscence and fragmentary recollection, some details reproduced may possibly contradict and/or overlap one another. (JC, 211)

Thomas Bredehoft, qui s'intéresse à ces *cutout models* dans son article « Comics Architecture, Multidimensionality, and Time », souligne l'ambiguïté narrative de ce passage. Si le récit de James n'est pas encore passé à la première personne, à qui peuvent bien appartenir ces souvenirs fragmentaires? Bredehoft remarque : « it becomes unclear if the

---

<sup>91</sup> « Given the generally intuitive level of the task, no detailed directions are provided... » (JC, 211)

imagination invoked belongs to the character or the author<sup>92</sup>. » En construisant le modèle, le lecteur reproduit les gestes de l'auteur lui-même : « Instead of encouraging identification between Jimmy and the reader, these models suggest a mode of identification that operates to link the reader and Ware<sup>93</sup>... » De façon plus nuancée, on pourrait défendre que ce texte constitue la seule incursion du *grand narrateur* (dans les mots de Groensteen) de *Jimmy Corrigan* dans un récitatif.

Si le lecteur prend le temps d'assembler le modèle, il rencontrera effectivement quelques unes de ces incohérences annoncées. La première consiste en la présence de quatre « sauterelles géantes imaginaires<sup>94</sup> » qui réfèrent à un rêve que fera James plus loin dans le récit (*JC*, 239). Ces sauterelles ne figurent évidemment pas dans le plan d'ensemble du modèle : le bricoleur a donc la liberté de les disposer – ou non – où bon lui semble. Se trouve aussi, au bas de la première page, un cercueil à assembler. Or, comme les sauterelles, le cercueil n'apparaît pas dans le plan. Ses dimensions étant légèrement trop grandes, il est impossible de l'insérer dans la cuisine munie de fenêtres, ni dans la calèche du père. Le lecteur peut donc le poser dans la maison – il deviendra alors parfaitement invisible – ou simplement le laisser ostensiblement sur la pelouse. Dans tous les cas, la présence de ce cercueil est problématique : il ne *devrait pas* figurer dans le modèle réduit.

À première vue, le modèle a l'aspect d'une reconstitution objective. Les plans rappellent ceux d'un architecte et les couleurs évoquent la teinte des photographies sépia. Or, le lecteur attentif – ou le bricoleur zélé – remarquera que la reconstitution, comme le soulignent les instructions, appartient davantage au rêve et au souvenir qu'à la réalité. Cette mise en garde, peut d'ailleurs s'extrapoler au récit entier de James. Nous avons vu plus haut que les lieux, pourtant historiques et reconstitués par Ware d'après des archives photographiques<sup>95</sup>, glissent

<sup>92</sup> Thomas A. Bredehoft, « Comics Architecture, Multidimensionality, and Time: Chris Ware's *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* », *MFS : Modern Fiction Studies*, Vol. 52, n° 4 (hiver), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 884.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 883.

<sup>94</sup> « Imaginary giant grasshoppers » (*JC*, 212)

<sup>95</sup> Pour une analyse détaillée de l'héritage architectural historique dans *Jimmy Corrigan*, lire Shawn Gilmore, « Public and Private Histories in Chris Ware's *Jimmy Corrigan* », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, op. cit., p.146-158.

progressivement vers l'approximation et l'incertitude. La narration accompagne ce glissement, alors qu'elle laisse toute la place à l'expression subjective de James.

### 2.1.2 Jimmy et la mémoire familiale

Le récit du jeune James est un récit intime, ou à tout le moins un récit qui, au fil de son développement, tend vers l'intimité. La narration distante se change progressivement en une narration à la première personne et, dans ce processus, les lieux du récit deviennent des projections de l'imaginaire de James : ce sont des lieux intériorisés, éternels dans leur souvenir. Le récit de Jimmy, quant à lui, construit un tout autre rapport à la mémoire. L'histoire du jeune homme est assurée sans narration (si l'on exclut les marqueurs tels que « or », « then », etc.) De plus, l'imaginaire du personnage investit généralement un avenir intemporel, hypothétique. Rarement avons-nous accès à la mémoire, au passé de Jimmy. Les quatre premières pages du récit constituent l'exception à la règle<sup>96</sup>, offrant une courte incursion dans son enfance. Il n'est pas anodin que cette anecdote relate une brève expérience de paternité – peut-être la seule qu'aura vécue le jeune Jimmy – alors qu'un homme jouant Superman dans une foire automobile courtise sa mère. Dans la lignée des quatre Corrigan, Jimmy est le seul maillon parfaitement isolé : il n'a aucun souvenir de son père ni, *a fortiori*, de son grand-père. Si Jimmy n'est pas un personnage de l'oubli, c'est néanmoins un personnage dont la mémoire intime est silencieuse, inexprimée. Privé de père, il semble également privé de passé.

Or, si Jimmy est narrativement isolé de son propre passé, de sa propre enfance, il se trouve néanmoins projeté, comme malgré lui, dans un imaginaire familial. À travers ses rêveries, les lieux et les figures peuplant l'enfance de James, son grand-père, réapparaissent. Ainsi, si l'on prend le parti d'observer l'imaginaire de Jimmy par le procédé du tressage, c'est-à-dire en reliant des icônes et des figures à *travers* le fil narratif familial pourtant brisé, il apparaît que les personnages de James et de Jimmy se répondent symétriquement.

---

<sup>96</sup> Nous avons également droit à quelques réminiscences lors de sa visite à la clinique (JC, 118-119). Par ailleurs, les premières apparitions de Jimmy dans l'*ACME Novelty Library* comportaient plusieurs scènes d'enfance qui ont ensuite été exclues de la compilation monographique.



Lors de la première nuit passée chez son père, Jimmy rêve qu'il a lui-même un fils. Il se trouve dans une maison de bois à deux étages, dont le style rappelle étrangement la maison de la grand-mère de James. Comme la grand-mère pendant ses derniers jours, Jimmy et son fils se trouvent au deuxième étage : la disposition du lit et de la fenêtre rappellent également la chambre de la grand-mère. Bordant son fils, Jimmy lui raconte sa rencontre avec son propre père, jusqu'à ce qu'un Superman miniature apparaisse dans le cadre de la fenêtre. Le super héros devient alors soudainement « as tall as a *sky-scra-per* » (JC, 55) et empoigne la maison où se trouvent Jimmy et son fils. Cette même image se retrouve également dans les fantasmes du jeune James, alors qu'il s' imagine géant, soulevant la maison de sa jeune amie afin de se venger (JC, 224). Or, le superman lâche tout simplement la maison, qui s'écroule au sol (A.4). Dans les décombres, Jimmy retrouve son fils démembré, décapité, mais pourtant vivant. Il finit par l'achever, après une longue scène larmoyante, en faisant tomber un bloc de parpaing sur sa tête sans corps.

Dans son mémoire, Marianne Girard s'intéresse à la question de la paternité dans Jimmy Corrigan, et étudie son rapport avec certaines figures emblématiques, dont celle de Superman. Au passage, elle remarque que la thématique de la chute traverse *Jimmy Corrigan*. Plus particulièrement, la verticalité elle-même serait problématique. Le format du roman graphique épouse d'ailleurs ce rapport conflictuel à la verticalité en étant plus large que haut, format atypique dans l'édition de bande dessinée. Comme le note Girard, « il semble difficile, voire impossible de demeurer au sommet. Une montée se conclut toujours par un effondrement dramatique<sup>97</sup>. » Cela vaut naturellement pour les excursions du jeune James dans le palais de l'exposition universelle, mais également pour son petit fils Jimmy. Au début du récit, Jimmy aperçoit Superman par la fenêtre de son bureau. Juché sur la corniche d'un immeuble<sup>98</sup>, il saute dans le vide et s'écroule (JC, 20). Cette chute rappelle évidemment celle que James évoque pour symboliser l'abandon de son père. À la toute fin du récit, désespéré, Jimmy s' imagine lui-même perché sur l'immeuble, prêt à sauter (JC, 381). Un peu plus tôt, sa demi-sœur Amy, apprenant la mort de leur père, l'avait repoussé d'un geste impulsif : tomber d'une chaise aura sans doute été la plus douloureuse de ses chutes.

<sup>97</sup> Marianne Girard, *op. cit.*, f. 76.

<sup>98</sup> Nous verrons plus loin l'importance toute particulière du lieu de cette anecdote dans le tissage du récit.

Au début du récit, Chris Ware propose deux pages à la construction très particulière (*JC*, 43-44). Si ces pages commencent et se terminent avec des séquences linéaires, lues de gauche à droite, cette linéarité est progressivement déconstruite pour laisser place à une mise en page productrice où le lecteur doit inférer un sens aux multiples flèches qui la parcourent (**A.5**). Ware y dévoile que l'arrière grand-père de Jimmy (William, le père de James) a participé à la construction de la maison qu'il habite. Plus précisément, on voit l'aïeul poser la fenêtre à côté de laquelle Jimmy est assis. La figure de la fenêtre permet à Ware de faire le pont entre le lieu physique de la page et le lieu diégétique habité par son personnage. Dans les trois premières cases, les différents cadres traversent les cases, indiquant le sens de la lecture<sup>99</sup>. Comme la bordure des cases, les cadres des fenêtres sont strictement parallèles aux bords de la page, formant des rectangles parfaits. À la toute dernière case, le lecteur adopte le point de vue de la fenêtre. Les cadres de la case et de la fenêtre se confondent alors parfaitement.

Une mise en page semblable se retrouve également vers la fin du récit, après qu'Amy ait brusquement rejeté Jimmy (*JC*, 362-363). Dans la double page, le lecteur peut inférer qu'Amy et Jimmy ont un ancêtre commun : William, leur arrière grand-père, le père de James. Ce dernier aurait eu une aventure avec la servante de la maison – qu'il a ensuite congédiée alors qu'elle était enceinte. Le père adoptif d'Amy – père biologique de Jimmy – est donc, sans le savoir, un oncle éloigné de sa propre fille. En outre, les cases de la page de droite sont incrustées dans un lieu bien connu du lecteur : la maison de la grand-mère de James. À gauche, quelques maisons plus loin, la fille illégitime de William cueille une marguerite. Ainsi, la jeune fille aurait partagé les lieux d'enfance de son demi-frère, James, alors que celui-ci était abandonné et placé en orphelinat. Ces survols généalogiques, qui soulignent les liens qui unissent les Corrigan à leur insu, ne sont accessibles au lecteur qu'au prix d'un examen attentif : ils se trouvent en quelque sorte hors de la narration, complémentaires à un récit déjà cohérent<sup>100</sup>. Comme le souligne Shawn Gilmore : « This, then, is the fundamental irony of history in Jimmy Corrigan: only the novel's readers can

<sup>99</sup> Ainsi la bordure d'un panneau publicitaire devient-elle un montant de la fenêtre en passant d'une case à l'autre. (*JC*, 43)

<sup>100</sup> Pour une analyse des pages diagrammatiques dans *Jimmy Corrigan*, voir Isaac Cates, « Comics and the Grammar of Diagrams », *op. cit.*, p. 90-104.



create a synthetic narrative that brings together personal and public histories, braided visually and thematically together into a comprehensive historical vision<sup>101</sup>. »

### 2.1.3 Les lieux de la mémoire historique

Si *Jimmy Corrigan* comporte définitivement une réflexion sur les lieux intimes de la mémoire, le récit s'inscrit dans un temps historique qui transcende celui des personnages. La toute première planche du récit est exemplaire en ce sens : partant du fin fond de l'espace, le plan se rapproche progressivement de la planète Terre pour aboutir dans la maison d'enfance de Jimmy. Le caractère éphémère de l'activité humaine est souvent évoqué au cours du récit, dans des séquences muettes mettant en scène des métamorphoses ou des disparitions de lieux. Le témoin impassible de ces passages est un petit rouge-gorge, qui traverse sereinement les siècles. Après la courte introduction, évoquant l'enfance de Jimmy, le récit principal s'ouvre avec une de ces séquences (A.6). La maison d'enfance de Jimmy, en quatre cases, traverse les années jusqu'à sa démolition. Ces cases sont également rythmées par les saisons d'une année : née au printemps, la maison traverse l'été et l'automne, pour finalement disparaître en hiver. À cette double temporalité s'en superpose une troisième, très rapide : le rouge-gorge se pose sur une branche, tourne la tête et s'envole. À la page suivante, Ware exacerbe cette distension temporelle (A.7). Le rouge-gorge survole la ville à la première case. À la seconde, un cadre de fenêtre apparaît, établissant encore une fois un parallèle entre la fenêtre et le cadre de la case elle-même. Le strip du bas, composé de quatre cases, étire le temps qui sépare deux sonneries de téléphone. Une goutte d'eau prend le temps de se former, de tomber, d'éclater et de disparaître. Dans ces deux pages, la vie d'une maison a la même durée que celle d'une goutte d'eau : quatre cases.

Le passage le plus important où le rouge-gorge réapparaît se trouve en plein cœur du récit (JC, 103-109). L'oiseau observe ce qu'on devine être une bataille pendant la guerre de sécession. Un homme s'arrache un doigt d'un coup de fusil, sans doute pour éviter le service militaire : nous reconnâtrons cette main comme étant celle du père de James<sup>102</sup>, dont le

<sup>101</sup> Shawn Gilmore, *op. cit.*, p. 156.

<sup>102</sup> Considérant que le père de James avait 47 ans (JC, 77) en 1892 (un an environ avant l'exposition), il aurait vécu la guerre de sécession (1861-1865) entre 16 et 20 ans, ce qui fait de ce conflit l'hypothèse la plus vraisemblable.

majeur manque. Ensuite, l'oiseau parcourt le temps et l'espace, partant des tentes de soins du champ de bataille à l'hôpital du chantier de l'exposition, pour aboutir à la petite clinique où Jimmy et son père se rendent après un petit accident. De génération en génération, les Corrigan ne sont séparés que par un vol d'oiseau.

De père en fils, les trois James Corrigan partagent malgré eux une multitude de figures et de symboles. Toujours grâce au procédé de tressage, Ware prend le soin de relier ses personnages à travers les décennies. Par exemple, on retrouvera la jambe blessée de Jimmy chez son arrière grand-père, également plâtré pendant l'agonie de sa mère. Les cheveux roux de femme constituent une autre de ces figures. Comme si James et Jimmy rêvaient du même amour romantique, ils s'éprennent tous deux de femmes à la chevelure rousse. La rencontre de Jimmy avec Tammy, sa nouvelle voisine de bureau, constitue d'ailleurs l'événement final – et, on le devine, heureux – du roman graphique. Pour la première fois, le regard de cette femme rousse est représenté avec précision. Dans le récit d'enfance de James, au contraire, sa jeune amie est systématiquement représentée de dos ou dans des traits minimaux, comme si son souvenir s'évanouissait constamment, lui conférant ainsi un caractère plus onirique qu'aux autres personnages. La rencontre de Tammy laisse présager un bonheur amoureux qui aura demandé trois générations de recherches.

Outre ces éléments tressés à travers les récits de *Jimmy Corrigan*, un lieu en particulier accueille sans exception tous les temps du récit : il s'agit d'une intersection, vraisemblablement au centre-ville de Chicago<sup>103</sup>. Elle apparaît pour la première fois à la page 20, alors que Jimmy assiste à l'écrasement de Superman, sautant du haut d'un immeuble (A.8). Ce lieu, au cours du récit, sera toujours représenté d'après le même point de vue : celui qu'a Jimmy de la fenêtre de son bureau. Le format de la case qui le représente est lui aussi presque constant. Soit l'intersection est représentée en pleine page, soit elle occupe une demi-page. Ce dernier découpage divise la page en deux grandes cases, plus hautes que larges. Dans un livre au format horizontal, de telles cases sont rares. Par contraste avec

<sup>103</sup> D'après Shawn Gilmore, l'intersection dans *Jimmy Corrigan*, bien que fictive, condense néanmoins des événements et des changements architecturaux qui ont bel et bien eu lieu à Chicago. Shawn Gilmore, *op. cit.*, p. 155-156.

l'horizontalité de la page, elles suggèrent une verticalité prononcée, et soulignent la hauteur des bâtiments.

Cette intersection constitue le lieu le plus souvent représenté en pleine page du récit; plus souvent, même, que le palais du *World Columbian Exposition*. Or, il n'est associé à aucune action précise, aucune symbolique particulière. Certes, à l'instar du palais blanc, c'est le lieu d'une chute, celle de Superman : mais l'intersection est avant tout un lieu qui échappe à la diégèse, qui a sa propre vie. Elle est le lieu de sa propre mémoire.

L'intersection est représentée à plusieurs époques distinctes. Nous pouvons la voir avant le grand incendie de Chicago de 1871 (JC, 139), ravagée par ce même incendie (JC, 140), et reconstruite, dans les années 1890, alors que le père de James y achète un journal (JC, 78). Un an plus tard environ, James participe à la parade inaugurale de l'exposition en 1892 (JC, 228). Les prochaines représentations de l'intersection dateront des années 1980, pendant le récit de Jimmy. Les immeubles du XX<sup>e</sup> siècle, apparemment les mêmes que ceux d'après le grand incendie, ont néanmoins perdu tous leurs ornements. Leurs façades, complexes au temps de James, sont devenues parfaitement lisses dans les années 1980.

Contrairement aux autres lieux du récit (par exemple : le palais d'exposition, la maison de la grand-mère de James et la maison de Jimmy), l'intersection n'est pas à proprement parler une figure architecturale. Lors du grand incendie de 1871, elle perd la totalité de ses immeubles. Or, malgré les changements qu'elle subit, elle conserve son identité. Le lecteur peut la reconnaître grâce à plusieurs indices, qui relèvent avant tout de la mise en page : le découpage particulier, en pleine page ou en demi-page, ainsi que l'angle de vue, sont constants à travers les époques. Si les immeubles offrent un certain repère, c'est au final la disposition de l'intersection *dans la page* qui lui confère sa qualité de lieu. Ainsi l'intersection ne constitue-t-elle pas uniquement la représentation d'un lieu : elle est également un lieu du livre, reconnaissable grâce à l'espace qu'elle y occupe.

L'intersection, comme il a été remarqué plus haut, n'est associée à aucun événement particulier dans le récit, sinon la chute symbolique de Superman. C'est un lieu de passage, que les personnages traversent sans s'en apercevoir. Néanmoins, on remarquera qu'il s'agit de l'unique lieu commun aux histoires de James et de Jimmy. Dès la deuxième page de



*Jimmy Corrigan*, Chris Ware propose un survol quasi cartographique de ses personnages (A.9). Au centre, la planète Terre constitue le lieu où s'ancrent les événements. Or, le lecteur attentif remarquera à sa droite une case isolée (la seule de la double planche) représentant l'intersection, alors que Superman se précipite dans le vide, condensant en quelque sorte les deux cases de la page 20. Cette case n'étant reliée à aucune autre, l'intersection demeure hors du temps, de l'espace et de la causalité : elle est, encore une fois, son propre repère. L'affiche promotionnelle de *Jimmy Corrigan* permet également de présager l'importance de ce lieu. Son recto est composé de quatre cases représentant l'intersection. Simplement accompagnées du titre promotionnel, ces cases semblent annoncer : « voici où se déroule l'histoire de Jimmy Corrigan ».

Si l'on ne peut affirmer que l'intersection est véritablement le lieu où se « déroule » l'histoire des Corrigan – si tant est qu'on puisse regrouper toutes ses ramifications par une telle formule – on peut dire qu'elle s'y résout. En effet, après le rejet de sa demi-sœur, Jimmy revient précipitamment à Chicago en train. Incapable de s'imaginer le moindre avenir, il retourne machinalement sur les lieux de la chute de Superman. Cet étrange pèlerinage est souligné par les mots, en caractères gigantesques : « and / so ». Or, ce qui devrait être une résolution s'avère plutôt une question sans réponse. Les lieux demeurent, mais Jimmy ne comprend plus l'histoire qui les habite. Or, sans le savoir, Jimmy revient sur le seul lieu qu'il partage avec son grand-père.

Ainsi, pour conclure brièvement ce survol de *Jimmy Corrigan*, le tressage de figures récurrentes – notamment les lieux et les figures architecturales, qui nous intéressent ici – assure la cohérence ultime du récit. Plusieurs figures architecturales (la maison de la grand-mère, l'exposition, l'intersection, etc.) sont chargées d'une narration autonome, souvent transhistorique : elles permettent de projeter les histoires décousues des Corrigan dans un lieu commun. L'intersection, en définitive, assure ce rôle avec la plus grande force. Lieu partagé par James et Jimmy, l'intersection est également un lieu spatio-topique, exploitant un thème de mise en page reconnaissable et unique. Ainsi, si les lieux accompagnent la mémoire des personnages (surtout celle de James), ils constituent également un indice du passage du temps, nourrissent une mémoire historique qui dépasse les personnages.

## 2.2 *Quimby the Mouse* : la mémoire problématique

Paru deux ans après *Jimmy Corrigan*, *Quimby the Mouse* rassemble principalement des planches dessinées entre 1990 et 1991 pour *The Daily Texan*, journal étudiant de l'université du Texas à Austin. Il s'agit donc, en quelque sorte, de travaux de jeunesse regroupés autour d'un personnage récurrent : Quimby, une souris à deux têtes. Après une apparition dans l'hebdomadaire étudiant, plusieurs planches ont également paru dans les premiers numéros de l'*ACME Novelty Library*. La monographie de 2003 se présente donc davantage comme un recueil, une collection d'archives, que comme un roman graphique uniforme. Nettement exploratoire, l'ensemble s'avère généralement plus hermétique que l'œuvre récente de Ware. Du diagramme complexe au gaufrier classique, du crayonné aux aplats de couleurs, du muet au bavard, on devine l'auteur de *Jimmy Corrigan* en train de faire ses armes.

Fidèle à son habitude, Chris Ware a enrichi la monographie de plusieurs planches récentes et inédites, proposant une remise en perspective du contenu antérieur. Qui plus est, une très longue introduction (plusieurs milliers de mots) met à jour le contexte de création du personnage. Ware nous apprend que Quimby est son alter ego, et que l'architecture complexe et hermétique des planches camoufle une brûlante autobiographie. Il isole deux « moitiés » distinctes au recueil, et explique ainsi leur contexte d'écriture :

The first half or so were drawn in the summer to the winter of 1990, when my grandmother had been diagnosed with shingles and went from excruciatingly uncomfortable days in her retirement apartment in San Antonio to hospital visits to finally dying in the nursing care wing of the same retirement facility in early December. The second half were drawn from January to the summer of 1991, while I was applying and finally packing up for a move to Chicago to attend the School of the Art Institute, leaving behind a number of friends and a relationship which I had completely ruined through selfish, egocentric behavior<sup>104</sup> [...].

Ces deuils (décès de la grand-mère et rupture amoureuse) alimentent les deux parties de manière distincte. Dans la première, Quimby est une souris à deux têtes. Or, une des deux têtes vieillit à vue d'œil, décrépît jusqu'à disparaître entièrement. Après cette disparition,

<sup>104</sup> Chris Ware, *Quimby the Mouse*, Seattle, Fantagraphics, 2003, p.1. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, précédées de la mention *QtM*.



Quimby (à présent muni d'une seule tête), tente de retrouver le temps où il « était deux », sans succès. Dans la seconde partie, Quimby entretient une relation de haine / amour avec Sparky, une tête de chatte (littéralement : une tête sans corps). Son avantage physique lui permet de maltraiter la pauvre Sparky à loisir, de l'abandonner à répétition. Le Quimby sympathique – bien qu'imparfait – de la première partie devient un monstre d'égoïsme dans la seconde. Les deux deuils, difficilement identifiables dans les planches originales, apparaissent de manière limpide grâce au commentaire de la monographie, et surdéterminent l'interprétation de l'ensemble. Comme le souligne Benjamin Widiss dans son article « Autobiography with Two Heads: *Quimby the Mouse* » : « By creating a paratext that literally dives to the heart of the text, Ware challenges its liminal status and thereby hints at the way that the ostensibly subordinate introduction will ultimately perform the volume's deepest work<sup>105</sup>. »

Sans pour autant perdre de vue le caractère autobiographique de *Quimby the Mouse*, les procédés d'autoreprésentation ne seront pas étudiés ici. Au plus, ce contexte autobiographique constituera-t-il un indice encourageant l'analyse des planches du point de vue d'une mémoire subjective. Si l'introduction de Chris Ware facilite l'identification des thèmes récurrents de l'oeuvre, nous tâcherons de limiter les allusions à la biographie de l'auteur, afin de laisser parler seule l'architecture des planches.

Des deux parties cernées plus haut, seule la première sera abordée ici. Ce choix se justifie d'abord par un souci de concision. Également, malgré une mise en scène architecturale très riche dans la seconde partie, la première est plus formellement uniforme. De plus, les nouvelles planches ajoutées à l'édition monographique concernent uniquement cette première partie. Finalement, l'histoire du Quimby à deux têtes nous propose une figure architecturale récurrente : la maison de la grand-mère. Ce chapitre s'intéressant tout particulièrement à ce genre de figures, la première moitié de *Quimby the Mouse* nous fournira un corpus privilégié pour effectuer une transition vers les problématiques du troisième chapitre, qui concernent davantage la question de l'architecture de la page elle-même.

---

<sup>105</sup> Benjamin Widiss, « Autobiography with Two Heads: *Quimby the Mouse* », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, op. cit., p. 171.

### 2.2.1 Des mises en page qui font perdre la tête

Le Quimby bicéphale n'apparaît que dans cinq planches. Ces planches utilisent toutes, dans une mesure variable, le principe de composition productrice pour diriger le sens de lecture. Dans la première de ces planches (*QtM*, p. 8), la lecture débute au coin inférieur gauche de la page et accompagne ensuite l'ascension d'un escalier. Chacun des paliers est numéroté afin de souligner le sens de lecture. La planche suivante se déroule quant à elle *dans* un immeuble. Un toit et une bordure de fenêtre définissent le cadre de l'action. Les figures architecturales de ces planches constituent avant tout des clins d'œil formels, rappelant la parenté de la construction de la bande dessinée et de la construction architecturale.

La troisième planche propose quant à elle une *mise en lieu* qui mérite une plus grande attention (*QtM*, 10, A.10). Parmi les plus complexes de l'ouvrage, cette planche pousse le principe de composition productrice à son extrême. En effet, on ne peut parler ici de fil narratif. Les cases sont bel et bien reliées entre elles, mais elles forment un enchevêtrement dont il est impossible de déterminer le début ou la fin. Le lecteur trouvera quelques brèves séquences narratives se lisant de gauche à droite; néanmoins, le plus souvent, les cases sont reliées par des flèches ou des lignes, sans considération pour le sens de lecture habituel. Par ailleurs, le lien entre les cases n'est pas nécessairement narratif : « each lineation requires the reader to determine anew if the conjunction linking a series of panels are those of movement through time or space, shifts in perspective or scale, or contiguities of mental or physical association<sup>106</sup>. » Le haut de la page est occupé par une grande case en pleine largeur, montrant le dessin détaillé d'un quartier bucolique, avec les deux Quimby en plein centre, assis au pied d'un arbre. Ce lieu sert d'ancrage pour toutes les séries (*i.e.* suites de cases) de la page. Cinq flèches y aboutissent, désignant un puits, une remise, une poubelle, la fenêtre d'une maison et les deux Quimby. Certaines séries détaillent un aspect du lieu (par exemple, l'intérieur de la maison); d'autres relatent des anecdotes qui s'y sont déroulées.

Ces lieux, comme le Quimby vieillissant, subissent le passage du temps. C'est d'ailleurs l'état physique du second Quimby qui constitue l'indice temporel le plus fiable. Là où il

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 160.

apparaît blanchi et courbé, les lieux ont changé : l'arbre a cédé sa place à un lampadaire; le puits rustique se retrouve au milieu de la ville, accompagné d'une plaque patrimoniale.

Au bas de la page, une séquence nous apprend que l'enchevêtrement de cases appartient aux pensées du jeune Quimby. Accompagnant sa moitié homonyme, vieillie, dans un lit d'hôpital, il se perd dans un musement nostalgique. Les associations libres de la mise en page éclatée appartiennent donc au for intérieur d'un Quimby qui anticipe la mort de son semblable. La grande case du haut, qui s'impose comme lieu d'ancrage pour les séries du dessous, est donc un repère mental d'où se déploie sa mémoire.

À la page suivante, les réflexions de Quimby continuent. Un sac de soluté trône à présent près du lit, laissant sous-entendre que l'état du vieux Quimby se détériore. Cette fois, le Quimby insomniaque se perd en conjectures : qu'arrivera-t-il lorsque sa moitié disparaîtra? Mourra-t-il également? Le fil narratif, suivant les hypothèses, se divise et se tronque, au gré du musement de Quimby. La disparition du Quimby vieillissant sera suggérée quelques pages plus loin (*QtM*, 16), alors que Quimby se fait entraîner dans un mécanisme géant lui arrachant et lui implantant successivement des têtes. C'est environ à partir de cette page qu'apparaît le lieu récurrent de la maison de la grand-mère. De plus, alors que les deux Quimbies<sup>107</sup> vivaient des aventures muettes, Ware ajoute du texte à quelques planches, dont certaines s'approchent du journal intime. Il y a donc une rupture de ton dès que Quimby devient une souris normale, à une tête. En quelque sorte, il devient adulte.

## 2.2.2 La maison de la grand-mère : une figure incrustante

La maison apparaît pour la première fois à la page 15. En plein centre de la planche, une grande case accueille deux images de la résidence : une l'été, l'autre l'hiver. Le style crayonné, rappelant la gravure, s'approche du réalisme photographique. Autour de cette case centrale, la bande dessinée se déploie en 130 cases minuscules (**A.11**). Le sens de lecture est d'ailleurs renversé : il faut tenir le livre de côté pour suivre les aventures de Quimby. Il s'agit de la première bande dessinée « parlante » de l'ouvrage. Quimby décide de prendre l'avion pour retrouver l'hiver de sa jeunesse. Sur place, transi, il constate qu'il n'a pas apporté la

<sup>107</sup> Ware choisit parfois cette orthographe pour désigner la souris à deux têtes.

moindre veste. Après avoir perdu son bagage, et ne trouvant pas d'hôtel où dormir, il décide de pénétrer dans la maison abandonnée de feu sa grand-mère, dont il a gardé la clé. Après une nuit glaciale dans la maison sans électricité, il reprend l'avion pour le sud.

La narration est assurée par Quimby, le seul personnage visible dans la planche. Afin de pallier le schématisme du dessin à gros traits, la souris décrit généralement ses actions à haute voix : « Plane ticket », « First class », « Comfy chair » (*QtM*, 15). Un contraste formel très fort est donc établi entre le récit et la grande case centrale. Les aventures de Quimby sont bavardes, maladroites, grossièrement dessinées dans des cases minuscules; la maison est quant à elle finement représentée dans une case spacieuse. Le détail de ses textures lui confère une certaine immobilité en regard du récit rythmé qui l'entoure. Son rôle narratif n'est d'ailleurs pas évident. Le lecteur peut inférer qu'il s'agit de la maison dans laquelle Quimby est entré par effraction, mais rien ne permet de l'affirmer. Ce sont les planches suivantes de l'ouvrage qui permettront d'identifier la maison avec certitude. La demeure est donc nimbée d'un certain mystère. S'il est impossible, à la première lecture, d'affirmer qu'elle est le lieu de la diégèse, on peut néanmoins observer qu'elle s'affirme comme lieu de la *lecture*. En effet, la simple disposition spatio-topique place d'emblée la maison dans la seule et première case lisible. Ensuite, pendant la lecture du récit, elle demeure ostensiblement présente, en plein centre de la page. Les cases minuscules semblent atteintes d'une sorte de myopie iconique, de telle sorte que le récit repose avant tout sur le texte<sup>108</sup>. La maison s'impose comme seul lieu clairement représenté, laissant suffisamment d'espace au lecteur pour l'explorer mentalement; et, peut-être, tenter d'y pénétrer.

Le contraste formel proposé dans cette première planche se trouve systématisé dans six planches successives (*QtM*, 17-22). Ces récits muets mettent en scène un Quimby minuscule, représenté dans des traits minimalistes, tentant de pénétrer dans la maison de sa grand-mère. Ses tentatives échouent systématiquement. Dans le récit, les lieux sont représentés avec un trait flou, qui évoque encore une fois la myopie. Le fond, quant à lui, est occupé par un dessin en pleine page de la maison ou de ses environs (quartier, arbres), toujours dans le style détaillé proche de la gravure. Les cases de l'action sont donc *incrustées* dans cette image.

<sup>108</sup> Exercice intéressant : lire le texte à haute voix. Le récit demeure généralement compréhensible sans les images.



Nous avons ici affaire au thème de mise en page le plus important et cohérent de la première partie de *Quimby the Mouse*.

Le procédé d'incrustation est identifié par Groensteen dans son *Système de la bande dessinée*. Il désigne simplement la disposition spatio-topique particulière qui se manifeste lorsqu'une ou plusieurs cases s'emboîtent dans une autre, plus grande. Le procédé permet au cadre d'une case (incrustante) de servir de repère spatio-topique à d'autres cases (incrustées), rôle généralement réservé au cadre de la page. Ainsi le procédé d'incrustation sert généralement à exalter un lieu de la diégèse; à le convertir en lieu spatio-topique. Groensteen décrit ainsi les fonctions possibles du procédé : « je dirai que l'incrustation fait le jeu du tableau lorsqu'elle exalte la vignette de fond, tandis qu'elle sert davantage le récit lorsqu'elle se donne pour fin de contextualiser la vignette incrustée. » (SI, 101) Une telle distinction s'avère étrangement inopérante lorsqu'il s'agit d'analyser les planches qui nous intéressent. En effet, l'image de fond, vidée de tout personnage et dessinée dans un style photographique, ne peut être le lieu du récit, puisqu'elle semble échapper aux contraintes et au temps de l'action. En revanche, l'espace accordé pour laisser voir l'image est généralement restreint; parfois même, on ne devine la maison que par métonymie (on reconnaît sa cheminée à la page 18). L'image de fond fait donc « le jeu du tableau », mais uniquement par défaut – et non par « exaltation » –, ne pouvant se rattacher au récit de manière explicite.

En faisant contraster le style de ses cases avec celui de l'image de fond, Ware exacerbe une tension généralement inhérente au procédé d'incrustation :

On notera la tension entre l'instant arrêté que peint la vignette englobante, et, dans les quatre autres vignettes, la décomposition d'une action s'inscrivant dans une durée. Le résultat est que cette successivité de moments consécutifs semble venir se résumer dans la vignette de fond, qui, de ce fait, montre moins une position qu'elle ne synthétise un trajet. (SI, 103 – à propos d'une planche de Cosey)

La mise en page de Ware ajoute une dimension ironique à cette tension temporelle. En effet, si la maison est bel et bien le lieu de l'action, elle est aussi un lieu inaccessible. Quimby n'arrive jamais à y pénétrer de manière définitive. Alors qu'il s'évertue à retrouver la maison de ses souvenirs, subissant mille cascades dans un décor flou, l'objet de ses désirs se trouve là, tout près : c'est la trame de fond de ses péripéties.



Cette ironie se fait particulièrement sentir dans la planche bien nommée « Open house » (*QtM*, 20, A.12). Au milieu d'un orage, Quimby trouve la maison de sa grand-mère portes et fenêtres grand ouvertes, lumières allumées. Il se précipite à l'intérieur, ferme les issues le plus vite possible... et se retrouve enfermé hors de la maison, incapable d'y rentrer! À première vue, cette planche échappe au procédé d'incrustation utilisé par ses voisines. Or, un strip au bas de la page est occupé par une rangée de fenêtres, donnant sur l'extérieur. Alors que les fenêtres sont représentées dans un style ligne claire, le jardin qu'on y voit reprend l'allure photographique des images de fond précédentes. Les fenêtres, adoptant le même style que le récit du haut, peuvent être considérées comme des cases trouées, laissant apparaître le véritable fond de la page! Grâce au contexte des pages voisines, Ware accomplit l'exploit formel d'incruster sa planche dans une image de fond, sans pour autant utiliser le principe *spatio-topique* d'incrustation. Ce revirement formel est également surprenant d'un point de vue diégétique. En effet, regardant par les fenêtres, le lecteur adopte un regard *de l'intérieur de la maison*. Pendant que Quimby fermait les fenêtres et les portes de la maison, nous y sommes restés.

Le procédé d'incrustation, tel que défini par Groensteen, reproduit en quelque sorte la construction d'un palais de mémoire. La vignette incrustante sert de lieu aux vignettes incrustées, qui y tracent une ligne narrative. Cette ressemblance est particulièrement parlante lorsque la vignette de fond représente, justement, le lieu diégétique des vignettes incrustées. Comme le palais de mémoire, la vignette incrustante devient le symbole unique des récits qui la traversent; elle « synthétise un trajet ». Or, ce procédé effectue nécessairement un effet de distension temporelle entre les cases. En regard des cases incrustées, la case incrustante n'a pas de temps narratif séquentiel. On ne peut, sauf exception, lui inférer de case précédente ni de case suivante. En quelque sorte, et quoi qu'elle renferme (dialogue, personnages, etc.), le temps de la case incrustante tend vers celui du tableau, voire de l'enluminure. Cela est d'autant plus remarquable dans les pages qui nous intéressent, où Chris Ware entoure la case incrustante d'éléments décoratifs, donnant à l'ensemble l'aspect d'une belle page d'un manuscrit. L'aspect esthétisant de la case de fond est renforcé, nous l'avons vu, par le style de dessin, près de la gravure, qui contraste avec celui des cases incrustées. Cette distension temporelle, latente dans le procédé d'incrustation et exacerbée par Ware, est pourtant campée

dans un lieu unique : la maison de la grand-mère et ses environs. Considérant l'acharnement de Quimby à tenter d'entrer dans la maison, cette distension devient une ironie du procédé narratif. Alors que Quimby se trouve prisonnier d'un récit plein d'embûches, incapable de pénétrer dans la maison de son enfance, cette maison s'avère le lieu unique, englobant, presque décoratif, de la narration. Comme un souvenir éteint, un palais désaffecté, la maison ne peut s'inscrire dans le récit... mais le contient pourtant.

### 2.2.3 Les planches récentes : une remise en perspective

Les pages que nous venons d'observer comptent parmi les plus anciennes du recueil. Or, dans la monographie qui nous intéresse, Chris Ware a ajouté de nombreuses planches inédites. Ces planches forment ni plus ni moins que la conclusion de la première section du livre. Comme le remarque Widiss, elles permettent une remise en perspective des planches précédentes :

The revelation of autobiographical content lying behind the work is entirely new to this edition. Ware provides no such contextualizing in the earlier ACME publications, nor does either of them (or the intervening issue) include the series of sustained first-person monologues on the subject of Ware's relationships with his mother and grandparents that provide the bulk of the text in the pieces at the book's center (28-31, 34-41)<sup>109</sup>.

Ces planches récentes, outre qu'elles s'avèrent plus explicites que les anciennes sur le plan diégétique, constituent un complément, voire un commentaire formel sur le projet original de *Quimby the Mouse*. La question du lieu perdu, bien que moins hermétique et paradoxale, y reste centrale. Comme dernière étape de ce chapitre, analysons deux courts récits extraits de ces planches plus récentes (28-31 et 34-35).

Le premier récit, développé sur quatre pages, récupère le procédé d'incrustation exploité dans les planches précédentes. À la première page (A.13), la maison de la grand-mère occupe l'espace central; autour d'elle essaient les cases du récit. Le style graphique rappelle également celui des pages antérieures : alors que la case du fond est dessinée en crayonné réaliste, les cases incrustées adoptent un style ligne claire. Néanmoins, si le style, la

<sup>109</sup> Benjamin Widiss, *op. cit.*, p. 164.

thématique et la mise en page marquent une certaine continuité, ce sont les différences qui frappent surtout. Tout d'abord, contrairement à la majorité des planches précédentes, la bande dessinée est « parlante ». Qui plus est, les dialogues mettent en scène deux individus : un homme (également narrateur) et sa grand-mère mourante. Or, ces individus ne sont jamais représentés. Seules les bulles, pointant hors-champ, permettent d'induire leur présence. Les lieux et les objets constituent donc les seuls protagonistes visibles du récit. *A fortiori*, donc, le personnage de Quimby est absent des quatre pages; à une nuance près, toutefois, car un bandeau noir, développé au bas des quatre pages, met en scène une courte aventure de Quimby (« Quimby Mouse [*sic*] in "Storage Closet" »), bel et bien sur le ton burlesque des premières planches. Ce faisant, Ware permet au lecteur de situer les quatre pages dans le reste du recueil; mais, surtout, il établit un parallèle clair entre le narrateur invisible du récit (un *alter ego* de Ware, si on en croit les aveux autobiographiques de l'introduction) et Quimby. En effet, le fauteuil automatique avec lequel se débat Quimby est celui de la grand-mère, dont le narrateur hérite.

Alors que la maison de la grand-mère constituait un lieu foncièrement problématique dans les pages précédentes, elle semble s'inscrire de façon beaucoup plus sereine dans le court récit qui nous intéresse. Cela se remarque dès la première page. Grâce à un jeu de flèches pointant une fenêtre, le lecteur peut situer une partie du récit dans la cuisine de la maison. Contrairement à Quimby, donc, le narrateur *peut* entrer dans la maison, représenter son intérieur et ses objets dans le détail.

Les quatre grandes cases incrustantes développent un décor continu. Cela implique que la maison n'apparaît que dans la première page. Ensuite, suivant la lecture, la bande dessinée s'en éloigne, laissant voir un jardin désertique. Cette fuite épouse intimement le récit lui-même. En effet, au fil des pages, la santé de la grand-mère se détériore. Dès la deuxième page (où la maison est hors-champ) elle est placée dans un hospice. À partir de ce moment, un second niveau d'incrustation se manifeste. *Entre* l'image de fond et les cases du récit (pour ainsi dire) s'infiltre une case représentant un arbre sur fond noir. Cette image, dans les deux prochaines pages, se fera de plus en plus grande, jusqu'à occuper le plus clair de la page à la

fin du récit. Une enquête rapide permet de remarquer que cette case incrustante (et incrustée) n'encadre que les scènes se déroulant à l'hospice où la grand-mère vivra ses derniers jours<sup>110</sup>.

La symbolique de l'arbre peut s'interpréter de plusieurs façons. D'une part, en opposant la nuit (fond noir) au jour grisâtre de l'image du fond, l'image de l'arbre établit d'emblée un contraste formel et thématique avec la case incrustante. De plus, à la page 32, qu'on peut considérer comme un épilogue du court récit, Quimby observe un arbre se dépouiller au dessus d'un lit d'hôpital vide. Ainsi, l'arbre nu des cases précédentes peut être considéré comme un symbole annonciateur de la mort de la grand-mère.

Il ne sera toutefois pas question ici de détailler le jeu des symboles, au demeurant très complexe dans *Quimby the Mouse*. Plutôt, et pour conclure à propos de ce court récit, attardons-nous au traitement des lieux. Comparativement aux planches plus anciennes, Ware utilise le procédé d'incrustation d'une façon plus limpide, directement liée au récit. En effet, si le récit entier est incrusté dans l'image continue de la propriété de la grand-mère, une seconde image – celle de l'arbre – vient s'interposer dans la logique narrative. Cette image devient donc le lieu spatio-topique de certaines portions du récit se déroulant à l'hospice. Cette clarté logique de la page dans le développement du récit, accompagnant un récit à la première personne, conforte l'hypothèse, développée plus haut, selon laquelle l'image incrustante permet une temporalité propice à la représentation non seulement des lieux mémorisés, mais également des lieux de remémoration. L'oubli ne se manifeste plus dans un rapport conflictuel au lieu, mais plutôt dans l'absence pure et simple de personnages. La grand-mère disparue, les objets demeurent, portant toute l'énigme de la disparition d'un être aimé. Quimby, se débattant avec son fauteuil et sa lampe de chevet, le fait bien sentir.

Si ce court récit de quatre pages affiche une continuité formelle évidente avec les planches qui le précèdent, il en est tout autrement du second, intitulé « Every Morning ». Ce récit, qui se développe sur une double planche (*QtM*, 34-35), contraste presque en tous points avec l'ensemble du projet de *Quimby the Mouse*, imposant sa mise en page orthogonale comme modulation majeure des thèmes complexes dominants. On reconnaît, dans le dessin

---

<sup>110</sup> À vrai dire, l'incrustation de l'arbre se remarque dès le tout début de la première page. Néanmoins, c'est à la seconde page que le rapprochement arbre-hospice peut se confirmer.

ligne claire et dans les aplats de couleur finement travaillés, l'esthétique plus contemporaine de l'auteur; celle de *Jimmy Corrigan* en l'occurrence. Le multcadre adopte quant à lui une disposition des plus classiques, proposant même une mise en page régulière à la première planche.

Le texte laisse place à un long soliloque de Quimby. Incapable de s'endormir, il inaugure le récit avec cette pensée : « Every morning / I forget another little piece of her. » (*QtM*, 34). Le monologue qui suit propose un mélange de remémorations et de réflexions sur le deuil et la mémoire. Ce faisant, Quimby s'imagine enfant, déambulant dans la maison de sa grand-mère, semblant y chercher quelque chose (il regarde par les fenêtres, court de pièce en pièce). La maison est représentée avec une minutie presque troublante (**A.14**). Le carrelage de la cuisine et les murs de pierres extérieurs arborent des motifs extrêmement précis, texturés malgré le dessin en ligne claire. Quimby, pour la première fois du livre, y est représenté à une taille de véritable souris. Cela confère à la maison remémorée des allures gigantesques; conformes, sans doute, à l'image que s'en ferait un très jeune enfant. Quimby raconte avoir conservé précieusement chaque objet hérité de sa grand-mère, jusqu'à la feuille d'aluminium de son grille-pain : « ... I even kept the folded piece of aluminum foil she used to protect the tray of the toaster, with its stains, spots, and burn marks. » (*QtM*, 34) Or, la feuille se détériorant au fil des ans, Quimby décide de la jeter pour de bon. L'évocation de ce geste anodin, amèrement regretté, fait basculer le récit, en constitue l'événement final et traumatique, symbole d'un oubli irrémédiable.

En effet, le récit de deux pages constitue un aveu, presque coupable, d'oubli. Quimby déambule mentalement dans la maison de sa grand-mère. Cette dernière est, pour le narrateur-souris, un palais de mémoire à parcourir, à entretenir. Or, que fait Quimby en racontant l'anecdote du papier d'aluminium? Il fuit à toutes jambes, laissant la demeure derrière lui. La case centrale de la page 35, six fois plus grande que les autres cases, nous montre un Quimby minuscule prononçant ces mots : « So I made myself crumple it and throw it away. » Noyé dans le vert uniforme du jardin, la souris semble en chute libre dans un espace indéfini, sans repères. Les textures détaillées de la maison laissent place à l'indétermination, à l'oubli. De retour à la taille adulte, toujours allongé dans son lit, Quimby conclut : « Oh god why, *why* did I do that? »



Si la maison joue encore le rôle d'un palais de mémoire, elle le fait cette fois au niveau de la diégèse. Nous voyons un *Quimby* qui déambule mentalement (cette interprétation est permise par le début et la fin du récit, où *Quimby*, adulte, réfléchit sans quitter son lit) dans la maison. Sa trajectoire – il quitte sa chambre d'enfant, s'enfuit de la maison – épouse celle de son discours : un aveu d'oubli, d'impuissance. Toutefois, l'espace de la double planche elle-même ne semble pas s'offrir comme un palais de mémoire, contrairement à ce que proposaient les grandes cases incrustantes analysées plus haut. La mise en page, claire et presque totalement régulière, laisse toute la place aux textures des cases, au dessin lui-même, mais ne confond pas son espace avec celui de la maison. Ce traitement du lieu n'est pas sans rappeler la visite traumatique de James à l'exposition universelle dans *Jimmy Corrigan*.

Widiss propose d'analyser ces deux pages en regard de l'espace du livre lui-même : « Ware places this strip at the exact center of the volume, and there is considerable force to be found in the notion that the core of the book might be read as a locus of lost time<sup>111</sup>. » En effet, tout pousse à interpréter ce récit comme le cœur (« the core ») de *Quimby the Mouse*. D'abord d'un point de vue visuel et stylistique – aplats de couleurs, mise en page régulière –, la double page se détache du reste du livre. Ensuite, il s'agit du seul endroit où *Quimby* parle de la mort de sa grand-mère. En effet, les planches « parlantes » antérieures tombent généralement dans le bavardage, la facétie : rarement la grand-mère est-elle nommée. Le discours construit et sensible de *Quimby* donne l'impression d'un aparté, d'une fenêtre ouverte sur une intimité auparavant élidée. De plus, Widiss, qui ne s'intéresse pourtant pas particulièrement aux problématiques de la mémoire dans son article, identifie cette double planche comme un « locus of lost time », en référence à la mnémotechnique antique. En effet, si nous nous intéressons surtout à l'espace de la page, il ne faut pas négliger l'organisation des planches dans le livre. *Quimby the Mouse* se présente comme un recueil, une compilation dont l'ordre de présentation a été minutieusement réfléchi. Les nouvelles planches auraient pu constituer une introduction ou un épilogue; or, Ware les a plutôt mêlées aux autres planches, en plein centre du livre. Il est d'ailleurs assez difficile de remarquer qu'une décennie sépare ces planches des autres. Plus qu'un commentaire, ces planches constituent une véritable redéfinition, par le cœur même du récit, de l'imaginaire de *Quimby the Mouse*.

---

<sup>111</sup> Benjamin, Widiss, *op. cit.*, p. 169

\*

Ce chapitre, qui se voulait une exploration des figures spatiales et architecturales dans les deux bandes dessinées achevées de Chris Ware, aura permis de souligner l'importance de ces figures dans l'expression du temps. Condensant les époques qui le traversent, le lieu actualise l'objet de la mémoire, le projette dans une architecture. La terminologie de Groensteen nous a permis de remarquer deux procédés significatifs dans le traitement des lieux : dans *Jimmy Corrigan*, le *tressage* des figures, architecturales ou non, tire un fil narratif à travers les histoires pourtant isolées des Corrigan; dans *Quimby the Mouse*, le procédé d'*incrustation* permet à une figure – la maison de la grand-mère – de devenir structurante dans l'arthrologie même du récit. En définitive, nous constatons que les lieux *dans* le récit sont toujours susceptibles de contaminer l'architecture même de la page et du livre, jusqu'à devenir des lieux *du* récit. Cette contamination est sans doute possible grâce au médium même de la bande dessinée, où les icônes (figures) et les symboles (cases, bulles, lettrage) partagent le même espace.

### CHAPITRE III

#### EN MÉMOIRE DE MOI : DÉCLINAISONS DE LA MÉMOIRE AUTOBIOGRAPHIQUE

*The child and the girl I was, the woman I am, the old woman I shall be, are all water in the same rushing torrent. My memory is like a Mexican mural in which all times are simultaneous*<sup>112</sup>.

Isabel Allende

Ce troisième et dernier chapitre inversera, en quelque sorte, la démarche du précédent. Dans l'analyse de *Quimby the Mouse* et de *Jimmy Corrigan*, l'architecture constituait un point de départ. En effet, ma réflexion s'entamait généralement à partir d'une architecture remarquable (figurale ou structurante), pour ensuite observer ses effets sur l'expression d'une mémoire, au demeurant narrativement explicite. En contrepartie, ce troisième chapitre propose de questionner d'abord la place de la mémoire dans la narration. Quels sont les procédés choisis pour l'exprimer? Appartient-elle toujours à un sujet, à un *je* narratif? Y aurait-il plusieurs *types* de mémoire? Naturellement, l'architecture étant une caractéristique *sine qua non* du médium de la bande dessinée, la question spatiale ne restera jamais bien loin.

En outre, ce chapitre veut proposer une certaine ouverture théorique de la mémoire et de l'architecture. Nous adopterons l'idée de Conway selon laquelle « [m]emory, in one form or another, enters into virtually all cognition<sup>113</sup>. » La mémoire s'étendra finalement à différents processus cognitifs intimes, comme la rêverie, le raisonnement. L'architecture subira le même type d'ouverture. De nouvelles figures (en l'occurrence le corps humain) seront étudiées pour leurs propriétés architecturales, et les réflexions sur la page s'étendront à l'ensemble du livre.

---

<sup>112</sup> Isabel Allende, *Paula*, traduction de M. S. Peden, New York : HarperCollins, 1995, p. 23. Cité par Daniel L. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*, New York, HarperCollins, coll. « BasicBooks », 1996, p. 89.

<sup>113</sup> Martin A. Conway, « Introduction: models and data », Martin A. Conway [dir.], *Cognitive Models of Memory*, Cambridge, The MIT Press, 1997, p. 1.

En fait de livres, les deux œuvres analysées aux cours de ce chapitre sont plus récentes que *Jimmy Corrigan* et *Quimby the Mouse*. Elles ont toutes deux paru au sein de l'*ACME Novelty Library*, et font partie de projets de longue haleine, inachevés à ce jour. Le premier de ces projets, intitulé *Building Stories*, rassemble un tome de l'*ANL* (le n° 18) et plusieurs planches parues dans *The Virginia Quarterly Review*. Ces dernières ne seront pas invoquées ici : le tome 18 ayant une grande unité formelle et thématique, il sera analysé comme une œuvre isolée<sup>114</sup> – autant que faire se peut. Le second projet en cours de Chris Ware s'intitule *Rusty Brown* et a fait l'objet d'une publication plus abondante : les tomes 16, 17, 19 et 20 de l'*ANL* lui sont consacrés. C'est le plus récent, paru en novembre 2010, qui retiendra notre attention. Intitulé *Lint*, ce tome condense la vie entière d'un personnage, Jordan Lint, de la naissance à la mort. Encore une fois, cette unité diégétique très particulière nous permettra d'étudier le tome sans l'inclure dans l'histoire en construction de *Rusty Brown*.

### 3.1 De la mémoire : quelques jalons théoriques

L'article de Peter R. Sattler « Past Imperfect: "Building Stories" and the Art of Memory » a joué un rôle fondateur pour ce mémoire. D'abord parce qu'il s'agit de l'unique publication abordant en détail la question de la mémoire dans l'œuvre de Ware; ensuite parce que cette mémoire est abordée d'après le mécanisme de remémoration lui-même, en tant que processus cognitif et émotif. D'après Sattler, les travaux récents de Ware « stand mainly as efforts to represent and re-create that psychological and emotional phenomenon [of remembering]<sup>115</sup>. » Afin de soutenir cette idée, Sattler se réfère aux travaux de plusieurs chercheurs en sciences cognitives. Parmi ces chercheurs, Daniel L. Schacter, auteur de *Searching for Memory*, compte parmi les plus influents. Avant d'aller plus loin dans l'analyse de *Building Stories*, voyons comment la lecture de Sattler et de Schacter peut alimenter notre démarche.

<sup>114</sup> Le tome en question sera d'ailleurs appelé *Building Stories*, comme la série dont il fait partie, pour simplifier la référence.

<sup>115</sup> Peter R. Sattler, « Past Imperfect: "Building Stories" and the Art of Memory », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, op. cit., p. 207.

La mémoire est fondatrice dans la cognition. Loin de se limiter à un processus unique, elle se ramifie dans toutes les sphères de l'intellect. Le langage que nous utilisons, l'identité intime que nous nous forgeons; tout cela s'enrichit d'un passé sans cesse réactualisé. Parmi les nombreux processus de remémoration, on peut distinguer deux grandes catégories : la mémoire *sémantique* et la mémoire *épisode*<sup>116</sup>. La première constitue la mémoire d'un appareil sémantique, qu'il soit linguistique, visuel, culturel, etc. Cette mémoire est une mémoire implicite, si intimement associée à toute forme de pensée qu'elle ne participe pas d'une remémoration consciente. Par exemple, prononcer le mot « pomme » implique nécessairement qu'on ait appris ce mot (et donc que sa signification soit remémorée au moment de sa prononciation); néanmoins, le moment et le contexte de cet apprentissage ne sont généralement pas pertinents dans la remémoration sémantique. La mémoire épisodique, d'abord conceptualisée par Endel Tulving<sup>117</sup>, réfère quant à elle à tout acte conscient et actif de remémoration. La mémoire épisodique renvoie donc à un moment passé (épisode) appelé par la mémoire. D'emblée, nous pouvons affirmer que nous nous intéressons chez Ware à l'expression de la mémoire *épisode* – et non à la mémoire sémantique.

Une mémoire épisodique peut se décliner en deux modes, appelés « field memories » et « observer memories<sup>118</sup> » (que je traduis librement ainsi : *mémoire de terrain* et *mémoire d'observateur*). Dans le premier mode (*field*), le sujet adopte le point de vue original de l'événement, il revisite ses perceptions. Dans le second, il tend à s'inclure lui-même dans l'épisode, comme un personnage parmi d'autres. Schacter remarque que les mémoires fraîches sont généralement fidèles aux perceptions originales (*field*), alors que les plus anciennes tendent vers une mise à distance du sujet (*observer*). Par ailleurs, le point de vue peut être modifié selon l'attention accordée aux sentiments et aux perceptions dans l'exercice de remémoration : « Remarkably, people experienced more field memories when focusing on feelings, whereas they experienced more observer memories when focusing on "objective

<sup>116</sup> Stephen J. Anderson et Martin A. Conway, « Representations of autobiographical memories », Martin A. Conway [dir.], *Cognitive Models of Memory*, op. cit., p. 221.

<sup>117</sup> Endel Tulving, *Elements of Episodic Memories*, Oxford, New York, Clarendon Press, Oxford University Press, 1983, 351 p.

<sup>118</sup> Daniel L. Schacter, op. cit., p. 21-22.



circumstances<sup>119</sup> ». Nous verrons plus loin que les mémoires narratives, se projetant dans une structure de causalité, tendent vers le mode des *observer memories*, alors que les épisodes poignants ou violents qui résistent à la sémantisation adoptent plutôt le point de vue du *terrain*.

La mise en marche d'une mémoire épisodique repose sur deux processus distincts. D'abord, au moment de l'événement, un *encodage* s'effectue. Cet encodage de données, sous forme d'*engramme* (la souche neurologique du souvenir), est fortement déterminé par son contexte. Ainsi, précise Schacter, les mémoires durables se gravent-elles en relation avec d'autres mémoires, antérieures : « If we want to improve our chances of remembering an incident or learning a fact, we need to make sure that we carry out elaborative encoding by reflecting on the information and relating it to other things we already know<sup>120</sup>. » Un exemple probant de cet « encodage élaboré », souligne Schacter, est la mnémotechnique ancienne des *loci* et des *images*. En projetant des images dans un lieu déjà connu, les chances d'une mémorisation efficace et cohérente sont optimisées : « My central point is that the core cognitive act of visual imagery mnemonics [...] is a form of deep, elaborative encoding<sup>121</sup>. » Ainsi, le rapport intime de l'espace et de la mémoire s'expliquerait par la relative stabilité des architectures intériorisées et par leur capacité à contenir des images évocatrices. Toutefois, l'architecture ne constitue pas le seul ancrage possible : une image, un visage, une odeur, voire une association d'idées peuvent constituer une base durable pour un engramme.

Le second processus nécessaire à la mémoire épisodique est, naturellement, la remémoration. Ce processus est toujours entamé par un *indice* (« cue ») qui réactive l'engramme créé lors de l'encodage. Toutefois – et c'est là un point crucial des théories de Schacter – cette réactivation n'est jamais parfaite. Outre que l'engramme s'altère nécessairement avec le temps, il devient indissociable, au moment de la remémoration, de l'indice qui le réactive.

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 47.

It is a unique pattern that emerges from the pooled contributions of the cue and the engram. A neural network combines information in the present environment with patterns that have been stored in the past, and the resulting mixture of the two is what the network remembers<sup>122</sup>.

Ainsi, le « souvenir », tel qu'il se présente à l'esprit, est également influencé par le passé et par le présent. Rappelons-nous que l'encodage subissait déjà une contamination semblable. Si l'engramme se crée en relation avec un passé remémoré (« we cannot separate our memories of the ongoing events from what has happened to us previously<sup>123</sup> »), la réactivation de cet engramme est également contaminée par le présent qui le réactive. Cela explique la richesse et la complexité des processus de remémoration, les rendant sujets à la déformation, mais multipliant également les ponts entre eux, permettant de construire leur histoire fédératrice, leur narration.

La mémoire constitue notre identité intime. Agencés entre eux, réactivés au fil des ans, les souvenirs créent une histoire personnelle, une mémoire autobiographique. Schacter distingue trois différents niveaux de mémoire autobiographique : « What we experience as an autobiographical memory is constructed from knowledge of *lifetime periods*, *general events*, and *specific episodes*. When we put all this information together, we start to tell the stories of our lives<sup>124</sup>. » Alors que les *épisodes spécifiques* constituent le matériau brut de la mémoire épisodique, ancrés dans la perception, la mémoire des *événements généraux* (et des plus longues périodes) agit comme une trame sémantique unissant les épisodes. Sattler, donnant un sens plus restreint à la mémoire épisodique de Tulving, regroupe ces trois niveaux de mémoire autobiographique sous deux catégories : la mémoire *épisodique* (« those moments and events from our own lives that we can call up and visualize<sup>125</sup> ») et la mémoire *narrative* (« which gives our recollections shape and meaning, placing them in the context of a life story<sup>126</sup> »). Ici, le terme de mémoire épisodique renvoie au moment, alors que la mémoire narrative implique une histoire, une construction sémantique.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 93. (Je souligne)

<sup>125</sup> Peter R. Sattler, *op. cit.*, p. 210

<sup>126</sup> *Id.*

Sattler remarque que ces deux types de mémoire autobiographique ne se traitent pas avec la même facilité selon le médium. Alors que les narrations écrites (roman, etc.) expriment très naturellement des mémoires narratives, le médium visuel de la bande dessinée semble se confiner dans le présent, dans l'épisode : « Ware has noted that the language of comics lacks what we might call an imperfect tense, a way of depicting ongoing or habitual action in the past<sup>127</sup>[...] ». Citant Ware, Sattler donne cet exemple : comment exprimer en dessin une phrase comme « Tous les jours, il allait acheter du lait à l'épicerie » ? Sattler constate : « Images can recreate episodes from the past, but they cannot as easily show larger narrative patterns across time<sup>128</sup>. » Cette limitation, loin d'être une faiblesse, permet au texte et aux images, une fois réunis, de construire une expression complexe de la mémoire. Si les images ont l'évidence perceptive d'un épisode (remémoré ou non), le texte peut les inscrire dans une logique narrative, leur conférer une temporalité plus large, se rapprochant de ce que Schacter appelle les *événements généraux*. Cette versatilité du médium de la bande dessinée, selon Sattler, permettrait aux bandes dessinées de Ware d'exprimer une « *experiential memory* – the feeling of remembering, the phenomenology of memory itself<sup>129</sup>. » Un tel concept est ambitieux, et il ne sera pas question ici de défendre sa pertinence. Je l'adopterai néanmoins comme hypothèse de travail dans ce troisième chapitre : si certaines œuvres de Ware expriment bel et bien une « *experiential memory* », quels en sont les mécanismes, les procédés... et les limites ?

### 3.2 *Building Stories* et la mémoire narrative

Le projet de *Building Stories* rassemble plusieurs personnages, sur plusieurs époques, autour d'un unique immeuble à logements situé à Chicago. Presque centenaire, le vieil immeuble incarne en quelque sorte la mémoire des nombreux locataires qui ont foulé ses trois étages. Reprenant le principe de *La vie mode d'emploi*, mais dans un espace aux dimensions plus modestes, *Building Stories* traverse l'existence de multiples personnages : en

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 210.

définitive, toutefois, c'est l'immeuble qui demeure le personnage principal et le fil conducteur.

Le tome 18 de *l'ACME Novelty Library* gravite autour d'un personnage unique. Il s'agit d'une jeune femme dans la vingtaine dont le nom n'est jamais mentionné. Amputée d'une demi-jambe, la jeune femme vit des épisodes de grande solitude. Son appartement, juché au dernier étage de l'immeuble, est un lieu d'isolement qu'elle gagne en franchissant les escaliers avec grande difficulté. Cet appartement n'est toutefois pas l'unique lieu du récit. L'essentiel du récit est consacré à des épisodes qui ont précédé son emménagement dans l'immeuble. La narration, au passé comme au présent, est assurée par la jeune protagoniste. Le premier épisode relate les quelques mois pendant lesquels elle a travaillé comme jeune fille au pair pour une riche famille. Le second se déroule quelques années plus tard, et gravite autour de sa première et unique relation amoureuse – qui se termine amèrement par un avortement et une séparation. Au présent énonciatif, la protagoniste a terminé ses études universitaires en arts et travaille comme fleuriste.

Dans plusieurs pages ou doubles pages, l'immeuble occupe tout l'espace. Nous retrouvons dans ces planches les procédés de mise en page rencontrés au chapitre précédent. Les premiers mots de la narration apparaissent dans une de ces doubles planches : « Once upon a time, there was a building<sup>130</sup>... » Le tableau exalte sans contredire le procédé d'incrustation que nous retrouvons dans *Quimby the Mouse* et, plus rarement, dans *Jimmy Corrigan*. En effet, l'immeuble constitue ici le fond de la planche (A.15). Les vignettes accompagnent son architecture, s'incrudent dans l'image. Chris Ware propose ici une composition productrice principalement dirigée par le texte ou des flèches.

La narration, à la troisième personne, donne successivement voix à la propriétaire et à l'immeuble lui-même, leur confère des pensées dans un style proche de l'indirect libre. (« "It's been a good life," it thought, shedding a shingle. » [BS, 9]) L'immeuble retrace la mémoire de ses anciens locataires.

<sup>130</sup> Chris Ware, « Building Stories », *The ACME Novelty Library 18*, Chicago, The ACME Novelty Library, 2007, p. 8. Dorénavant les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, précédées de la mention BS. L'ouvrage n'étant pas paginé, le recto de la première feuille est ici considéré comme première page.



Cette double planche illustre à merveille la versatilité temporelle du procédé d'incrustation que nous avons exploré plus haut. Si l'immeuble est représenté à un moment très précis (nous voyons un bardeau du toit figé en pleine chute libre), il condense néanmoins plusieurs époques différentes. Au coin supérieur gauche, le quartier se développe; plus loin, la propriétaire prend de l'âge; nous voyons également, gravissant les escaliers le l'immeuble, une kyrielle de jambes dont chaque paire est datée et appartient à un ancien locataire (1947-2001). Le présent n'est pas ici un cas particulier de l'histoire, un moment parmi d'autres : c'est le temps dans lequel s'ancre la mémoire. Le passé n'a de sens que dans le présent qui l'actualise. L'immeuble condense sa propre mémoire.

Toutefois, cette mémoire appartient à un sujet inconnu. Difficile de savoir si la construction temporelle est engendrée par un narrateur ou si elle condense la psyché de plusieurs personnages (la propriétaire, la locataire, l'immeuble...) Autrement dit, il s'avère difficile d'analyser ces planches consacrées à l'immeuble d'après les théories cognitives de la mémoire, puisque le sujet (et son présent énonciatif) échappe à l'analyse – et avec lui les notions d'indice, de mémoire épisodique, d'observateur, etc. Or, la très grande majorité de *Building Stories* se déploie avec la narration de la jeune femme. Cette narration propose par ailleurs une certaine autoréflexion sur les questions de l'écriture et de la mémoire. C'est pourquoi notre intérêt se dirigera avant tout sur ce personnage et sur sa mémoire.

Il est possible de cerner plusieurs thèmes de mise en page distincts dans *Building Stories*. Outre les pages consacrées à l'immeuble, qui le représentent généralement en pleine grandeur, parsemé de cases incrustées, on peut discerner trois types de mise en page. La première mise en page, que nous appellerons mise en page *muette* (ou thème muet), propose une incursion dans le quotidien de la narratrice; la seconde, la mise en page *narrative*, adopte une composition complexe qui lie entre eux plusieurs épisodes remémorés par la jeune femme; finalement, la mise en page *réflexive* montre la narratrice en plein soliloque. Les particularités graphiques qui déterminent ces thèmes seront mises en lumière au fil de l'analyse. Les trois thèmes ne recouvrent d'ailleurs pas la totalité du livre. Avant de clore notre analyse autour de la mise en page *réflexive*, quelques pages, isolées des thèmes principaux, retiendront notre attention.

### 3.2.1 La mémoire du quotidien : la mise en page muette

Le premier type de mise en page est celui qui ouvre et ferme le récit<sup>131</sup>. Il met en scène la jeune narratrice dans de longues séquences muettes. La mise en page est régulière à un détail près : si la page est divisée en vingt cases égales, ces cases sont parfois elles-mêmes divisées en quatre (ou deux) cases homothétiques. Groensteen, justement à propos de Ware, décrit cette composition comme « un phénomène de régularité étagée, ou plutôt de régularités gigognes. » (S2, 50) Mises bout à bout, ces pages forment un récit continu et cohérent : la narratrice se lève, part travailler, termine sa journée et se couche. Cette continuité n'est toutefois pas parfaite. Alors que les gestes de la jeune femme forment une séquence cohérente et que l'heure avance de manière régulière (l'horloge de la boutique en témoigne), le calme déroulement de la journée semble subir des sauts temporels importants. En effet, les vêtements de la jeune femme changent sans préavis; les saisons elles-mêmes basculent dans la même planche<sup>132</sup>.

Le temps exprimé dans ces pages est celui du quotidien, de la routine. Il est remarquable que Chris Ware, en exprimant un tel temps dans une séquence muette, déjoue l'idée de Sattler selon laquelle les images ne peuvent dépeindre « ongoing or habitual action in the past<sup>133</sup> ». En effet, si les images ont tendance à se projeter dans un présent, la séquence proposée par Ware redéfinit les repères de ce présent : l'heure et l'action forment une séquence cohérente; or, cette séquence n'appartient pas à un présent unique, mais à une multitude de temps rassemblés. Pour reprendre la terminologie de Groensteen, l'advenu de l'épisode est subrepticement déconstruit afin de *signifier* un temps plus général, une routine. Ainsi, nous savons que certains moments sont antérieurs à d'autres; ils appartiennent à un passé relatif. En conséquence, nous pourrions avancer que certains épisodes de cette routine – sinon tous – sont remémorés. Affirmer une telle chose impliquerait toutefois de connaître le présent énonciatif de ces événements; or, il n'est pas identifiable. Il est plus intéressant de simplement constater que le déroulement de cette journée routinière fait écho à ce que Schacter appelle les *événements généraux* de la mémoire autobiographique. Alors qu'un texte

<sup>131</sup> Apparition à la page 2 et dernière occurrence à la troisième de couverture.

<sup>132</sup> On trouve un beau condensé de ces changements à la p.27 (voir A.15).

<sup>133</sup> Peter R. Sattler, *op. cit.*, p.216.

aurait résumé aisément le déroulement de cette journée, les images rappellent le fondement épisodique de la mémoire. En condensant des épisodes autour d'un événement général, les planches muettes de Ware expriment l'étrange promiscuité des temps que peut engendrer la mémoire autobiographique.

### 3.2.2 La mémoire et la mise en page narratives

Après les planches muettes, intéressons-nous à un second thème de mise en page, que je nommerai mise en page *narrative* (exemple en A.18). La plus fréquente du recueil (21 pages), cette mise en page relate de longs épisodes narrés par la jeune femme. Elle se déploie sur une double planche avec, au centre, une grande case isolée chevauchant la jonction des pages. Autour de cette case centrale, le récit s'organise dans un désordre relatif qui semble relever d'une composition productrice. À la lecture, le fil continu du texte permet aisément de reconstituer l'itinéraire de lecture, qui ne diverge que rarement du zigzag orthodoxe. En effet, si les doubles planches affichent une unité formelle déroutante, les pages ne se lisent pas moins de gauche à droite, l'une après l'autre.

Dans la terminologie de Sattler, ces pages mettent en scène une mémoire *narrative*. En effet, si les cases rejouent des événements précis – des épisodes –, c'est le texte qui permet de regrouper le tout dans une histoire cohérente. Sans doute, ces planches comptent parmi celles où Chris Ware donne le plus d'importance à une voix narrative, toutes œuvres confondues. La narration, qui ne cache pas son caractère remémoré, est assurée par la jeune femme : « Somehow I managed to keep myself together enough to pack up all of my stuff, I guess... I must've spent the night there, though I don't remember a thing about it if I did... » (BS, p. 20) Chaque double page renferme un certain nombre d'épisodes (qui se reconnaissent par leur cohérence narrative, leur lieu et leur temps communs). Malgré qu'ils soient reliés entre eux par la narration, ils demeurent souvent isolés d'un point de vue spatio-topique. En effet, utilisant l'effet de mise en page multiple que nous avons identifié au premier chapitre, Ware utilise un attirail de propriétés plastiques (marges, composition régulière, couleurs récurrentes) pour isoler perceptivement certaines sections de la page. Ainsi, avant même la lecture proprement dite, ces doubles pages proposent un système cohérent en soi : autour

d'une case centrale gravitent quelques blocs de cases qui s'avéreront des épisodes distincts<sup>134</sup>. Ainsi, l'expression de la mémoire de la narratrice, bien qu'elle soit soutenue par le fil d'une narration textuelle, ne connaît pas moins une expression spatiale indépendante de ce fil. Dans ce contexte, il serait pertinent de se questionner sur le rôle de la case centrale, qui apparaît systématiquement dans cette mise en page.

La case centrale, de taille relativement constante, affiche généralement une image reliée à un des épisodes de la double page. Toutefois, elle ne s'inclut à proprement parler dans aucune séquence : elle demeure en marge de la narration. D'un point de vue spatio-topique, nous retrouvons le même phénomène que dans *Quimby the Mouse*, alors qu'un dessin de la maison était entouré de cases minuscules (*QtM*, p. 15, A.11). Comme avec le procédé d'incrustation, la mise en évidence d'une grande case centrale et extra-narrative l'impose comme ancrage spatial de la lecture. La case centrale, chevauchant les deux pages, unit les épisodes autour d'elle; elle les inclut également *en elle*.

Or, quelle est la nature des images centrales? Loin de ne représenter que des lieux, ces images semblent couvrir un large champ de représentations. Si nous faisons le compte, nous retrouvons, dans l'ordre : 4 photographies (identifiables comme telles grâce à leur cadre et à la pose des personnages); 3 lieux familiers (appartement et chambre d'enfance); un plan rapproché de film pornographique; une toile – d'une camarade de la narratrice – représentant un sexe féminin; une orchidée (A.17). Parmi ces images, on peut discerner trois séries cohérentes, dont les deux premières rassemblent les photographies et les lieux familiers. La troisième, quant à elle, est formée des trois dernières images susmentionnées. Ces images, qui représentent des matières *a priori* très différentes (un écran cathodique, une toile et une fleur), se rassemblent néanmoins par leur ressemblance plastique. La fleur évoque en effet le sexe féminin qui la précède : sexe que l'on peut reconnaître rétrospectivement dans la première image pixellisée d'un film pornographique.

---

<sup>134</sup> La double page 14-15, reproduite en A.17, en constitue l'exemple le plus probant. Dans le coin supérieur droit, une anecdote entière est rassemblée par la récurrence des couleurs vives bleu, rouge et jaune. Ainsi, même si le lieu du récit passe de la salle de séjour à la chambre du jeune fils, la cohérence des couleurs automnales permet de regrouper perceptivement ces cases en un tout. Les quatre autres anecdotes de la double page utilisent également leurs couleurs pour se distinguer de – ou s'attacher à – leurs voisines.

Si ces images entretiennent un rapport certain avec la diégèse, elles n'en demeurent pas moins ambiguës du point de vue de l'énonciation narrative. Une lecture possible serait de les considérer comme ce que Schacter appelle des *indices* (« cue ») de remémoration. Les indices sont des éléments-clés qui permettent à la mémoire d'accéder à un ou plusieurs épisodes encodés. Un indice renvoie généralement aux pensées, émotions et savoirs invoqués au moment même de l'encodage. C'est pourquoi, comme nous l'avons mentionné plus tôt, un lieu familier peut constituer à la fois le fondement de l'encodage et l'indice de remémoration. Dans le cas des images susmentionnées, chaque photographie et chaque lieu entretiennent un rapport direct avec un des épisodes remémorés dans la double planche. Les photographies peuvent constituer des indices réels – c'est-à-dire des indices vus au présent de la remémoration; les lieux, quant à eux, relèveraient d'indices intériorisés. En effet, la première image montre un appartement que la narratrice n'habite plus, traversé par un chat dont on apprend la mort. De plus, le point de vue, provenant du plafond, ne saurait être une vision subjective réelle : il s'agirait plutôt d'une construction mentale.

Les choses se complexifient pour la troisième série. Sans trop extrapoler sur la signification de ces images, l'hypothèse de l'indice permet néanmoins de soulever certains points intéressants. Les deux premières images (le film et la toile) ont peu de chance d'avoir été revues par la narratrice. Elles peuvent néanmoins constituer des indices intériorisés. La troisième et dernière, quant à elle, soulève davantage de questions. D'abord, elle n'entretient pas de lien évident avec la diégèse environnante. Le rapport entre la fleur – qui, dans le contexte, évoque un sexe féminin – et la narration – qui relate les visites chez le gynécologue ainsi que l'avortement – se situerait uniquement à un niveau métaphorique. De plus, son ancrage avec l'épisode est problématique. Malgré qu'on y trouve un bouquet de fleurs, aucune orchidée n'est mentionnée ni montrée dans la double page : il est donc peu probable qu'elle constitue un indice intériorisé. Plutôt, il s'agirait d'un indice réel, appartenant au présent de la remémoration. Nous savons que la jeune fille, plusieurs années plus tard, exerce le métier de fleuriste. Si nous ne pouvons affirmer que le présent de la narration date de cette époque, l'ensemble du livre tend à l'imposer comme présent narratif. Par ailleurs, des fleurs identiques – des orchidées – peuvent être aperçues dès la page 10 (fig. 3.1), dans une des séquences muettes. Finalement, le fait que les trois dernières images soient reliées



thématiquement et plastiquement semble suggérer une association d'idée, un musement qui aurait été entamé à la vue de l'orchidée – pourtant la dernière image. En quelque sorte, cette dernière image constitue le seul renvoi plastique des mises en pages narratives à l'univers du présent de l'énonciation.



**Figure 3.1** *BS*, 10 (détail).

Dans ses mises en page *narratives*, il semble que Ware condense plusieurs étapes d'une mémoire narrative. Le lecteur, dans une certaine mesure, suit la même démarche que la narratrice. Au premier regard, la double page met en évidence son image centrale, qu'on peut interpréter comme un indice déclencheur de la remémoration. Autour de cette image essaient une multitude de cases, parfois regroupées en multcadres distincts. Ensuite, la lecture des pages organise ce contenu, d'abord éparpillé, le long d'un fil narratif déployé par la protagoniste. En somme, la mémoire de ces pages n'est pas problématique. La narratrice, bien qu'autocritique, ne remet que rarement en question la justesse de sa mémoire. Les épisodes forment un tout cohérent : il s'agit ici d'une mémoire autobiographique complexe et étoffée.

### 3.2.3 Le corps habité

Avant d'aborder le troisième et dernier thème de mise en page récurrent, faisons un détour par quelques planches qui se détachent à la fois formellement et thématiquement des trois thèmes principaux. Au recto de trois pages successives (*BS*, p. 39, 41, 43), nous retrouvons le corps allongé de la narratrice. Grâce à la disposition des pages, les trois corps se

retrouvent physiquement superposés. De page en page, le corps se dépouille : il est successivement vêtu, nu puis réduit à l'état de squelette (A.19). Comme dans la mise en page narrative que nous venons d'analyser, les cases s'organisent *autour* du corps. Toutefois, alors que l'image centrale des souvenirs précédents se détachait entièrement du déroulement narratif, le corps semble ici jouer un rôle des plus constructifs pour l'articulation des séquences. En effet, Ware propose une composition productrice dont l'ordre de lecture se soumet à plusieurs contorsions. Un système de flèches fait voyager la lecture autour de la narratrice, jusqu'à, parfois, renvoyer à des parties précises de son corps (tête, cœur, ventre, jambe, yeux, sexe). La construction texte / image, composée d'une narration à la première personne et d'épisodes dessinés, rappelle celle des mises en page narratives. Toutefois, le texte donne davantage l'effet d'un soliloque. Plutôt que de reconstituer une mémoire autobiographique narrative, la jeune femme propose des réflexions où les temps se mêlent autour de thèmes fédérateurs (exercice physique, essoufflement, sexualité, solitude), eux-mêmes générés par l'exploration intérieure que fait la narratrice de son propre corps.

Tout porte à croire, en effet, qu'il s'agit d'une projection intérieure – et non *objective* – du corps de la narratrice. D'une part, la première page débute par la mise en contexte des réflexions. Épuisée d'avoir gravi les escaliers, la narratrice s'allonge sur son divan : « Every day / when I get home from work, or shopping, or anywhere / I'm so *exhausted* / I have to just drop everything / and lay down / lay down with my eyes closed, and wait... [...] it feels like my insides... want *out*... » (BS, 39) En l'occurrence, le lecteur assiste bel et bien à une fuite des pensées de la jeune femme *hors* de son propre corps. Dans cette même page, la narratrice se souvient d'une encyclopédie trouvée chez sa grand-mère : « ...and one of my favorite ones to look at was the "A" volume of the encyclopedia, because it had a section of acetate overlays of the human body that you could peel away, starting with the skin, all the way down to the skeleton... » (*id.*) Le squelette que s'imagine la jeune femme quelques pages plus loin risquerait fort peu de se retrouver dans un manuel d'anatomie. En plus des os, quelques organes sont représentés, vraisemblablement, selon l'attention que leur porte la narratrice. Le cœur trône en plein centre, bien visible; le visage est quant à lui la seule partie munie de muscles.

Dans cette troisième page, la narratrice tente de trouver le lieu précis de son *soi* : « I play a dumb game, where, simply by concentrating as hard as I can, I try to find just exactly where it is "I" am in my body... » (*BS*, p. 43) Ce faisant, elle traverse mentalement son corps, de la gorge aux orteils, du cœur aux yeux... pour finalement conclure : « No, when I really think about it [...] I feel... the most *me*... in the... *tingling*... between my eyebrows, just behind my eyes... right at the top of my nose... at least it seems that way... » (*id.*) Au cours de cette exploration, les épisodes suggérés par les images semblent se soumettre à une logique qui relève du musement. Nous voyons la narratrice enfant, puis allongée aux côtés de son ex-amoureux, à différentes saisons. Les séquences perdent d'ailleurs de leur évidence. Certaines cases se détachent de la linéarité inférée par le texte, se contenant de rester en marge, comme des images mentales isolées.

Dans ces trois pages, le mécanisme spatio-topique rappelle celui de l'incrustation. Bien que les cases ne soient pas à proprement parler incrustées *dans* l'image du corps, certaines séquences s'ancrent dans des parties du corps : cela est parfois souligné par des flèches pointant vers lesdites parties. En somme, ces pages développent une cartographie corporelle dont les cases constituent une sorte de développement. Comme c'était le cas avec les images incrustantes, le corps semble appartenir à un moment figé et imprécis, mais rassemble néanmoins une multitude de temps en son sein. Alors que les images centrales des mises en page narratives n'étaient jamais spatialement décomposées, le corps de la jeune femme réunit les propriétés d'un palais de mémoire. Divisé en *pièces* et en *étages* superposés, le corps imaginé permet de réunir en un lieu commun les temps qui l'ont traversé. Plus qu'un indice, le corps de la jeune femme est une *architecture d'indices* présente au moment de l'encodage et de la remémoration. Cela appelle à une ouverture du concept de palais de mémoire vers des lieux qui ne relèvent pas de l'architecture immobilière. Comme le précise Schacter, l'encodage élaboré fait appel à un savoir bien ancré. Si ce savoir constitue un espace architecturé, fût-il un corps ou un objet, la mnémotechnique invoquée n'est pas différente de celle des Grecs antiques.

### 3.2.4 La narration en crise

La réflexion de la narratrice quant au lieu intime de son *moi* n'est pas anodine. En cherchant son identité profonde, la jeune femme s'entoure de plusieurs versions d'elle-même, à des âges différents. Si le temps traverse et modifie le corps, comment connaître la nature de ce « je » qui, étrangement, perdure ? Schacter rappelle que « our sense of ourselves depends crucially on the subjective experience of remembering our pasts<sup>135</sup>. » En donnant une épaisseur au temps évanescant, la mémoire est au cœur même de la notion subjective d'identité. Sur ce plan, la mémoire autobiographique constituerait le degré le plus élaboré de construction identitaire. Dans *Building Stories*, les mises en page narratives constituent un exemple de ce type de construction. En contrepartie, nous trouvons en ouverture du livre (2<sup>e</sup> de couverture et p.1, A.20) une double planche suggérant plutôt une crise de la narration, de la mémoire et de l'identité.

Dans cette double planche, nous trouvons un exemple de mise en page labyrinthique. La lecture n'y a ni début ni fin, et le fil subit plusieurs bifurcations. À l'extrémité droite, nous voyons la narratrice prostrée dans son lit. Les cercles d'un phylactère débouchent sur l'extérieur de la case : un fond uniformément noir. Le jeu de l'espace est ici inversé. Ce n'est pas le corps ni l'immeuble qui servent de repère spatio-topique pour les séquences de cases : la narratrice se retrouve plutôt submergée par la masse de ses propres pensées. Ce qui, ailleurs, servait de repère est ici marginalisé, amoindri. Comme dans un labyrinthe, les lieux perdent leur sens. Si on examine le contenu des pensées de la jeune femme, on remarque un contraste avec le reste du livre. Outre l'imbroglio des lignes de lecture poussé à l'extrême, on constate qu'aucune image, aucun texte ne renvoient à un épisode remémoré. La jeune femme se retrouve tout entière projetée dans les méandres d'un avenir inquiétant. La pensée du suicide est récurrente. Qui retrouverait son corps ? Comment procéderait-elle ? Tous les chemins renvoient à cette phrase, qui trône à la jonction des deux pages : « I just want to fall asleep and never wake up again. » S'il fallait trouver un repère, un centre sémantique et spatial à ces méandres, ce serait cette phrase. En quelque sorte, nous retrouvons approximativement le procédé spatio-topique des mises en page narratives, mais cette fois

---

<sup>135</sup> Daniel L. Schacter, *op. cit.*, p. 34

pour exprimer des pensées obsessionnelles et désincarnées. Alors que les images (photos, etc.) sont fédératrices pour la mémoire narrée, la phrase centrale attire plutôt vers elle toute les voies narratives : elle les interrompt. Cette crise identitaire est aussi une crise de la narration : la jeune femme est incapable d'envisager son avenir. Toutes ses hypothèses aboutissent au suicide.

Cette double planche constitue une amorce très forte pour un livre qui se consacre essentiellement à la question de la mémoire. En quelque sorte, elle constitue une modulation importante quant aux thèmes de mise en page développés ensuite : paradoxe d'une composition harmonique débutant sur un accord dissonant, comme – pour pousser la comparaison – le célèbre quatrième mouvement de la neuvième symphonie de Beethoven. Les planches qui suivent cette introduction montrent la jeune femme dans son lit, endormie – on le devine – après ses sombres cogitations. Au matin, elle se lève et entame la journée typique que nous avons décrite plus haut dans la mise en page muette. Cette mise en page, nous l'avons vu, clôt le récit. Or, cette clôture, si on l'oppose à l'ouverture mouvementée des pensées suicidaires, est signifiante. Couchée dans son lit, la jeune femme tente de s'endormir. La longue séquence montre la jeune femme allongée à différents âges, dans différentes chambres. En somme, la narratrice coexiste avec ses *moi* passés. À l'avenir inquiétant de l'ouverture s'oppose une cohérence identitaire, une réunion des temps dans le corps allongé de la jeune femme (fig. 3.2).



Figure 3.2 BS, 3<sup>e</sup> de couverture (détail).



### 3.2.5 En ouverture : la mise en page réflexive

Finalement, il demeure un dernier thème de mise en page récurrent que nous n'avons pas abordé. Cette mise en page est constituée d'un bandeau-titre et de douze cases de tailles identiques. Nous y voyons la jeune narratrice s'adonner à diverses activités (chez le fleuriste, dans le métro, à l'appartement) pendant lesquelles elle se perd dans ses pensées. Le lien entre ses actions et ses pensées est parfois ténu, voire inexistant (elle dialogue parfois sans interrompre sa pensée); d'autres fois, la situation est au contraire dirigée par ses cogitations, effectuant des sauts dans le temps. Il en résulte parfois une dichotomie troublante du texte et de l'image. Le texte développe généralement une pensée cohérente et continue, alors que l'environnement extérieur semble avoir peu d'influence sur le fil de cette pensée, passant successivement du présent au passé. Ces longues réflexions reviennent souvent à la problématique de la mémoire. Parlant de son ex-amoureux, elle constate : « I can't remember his face... » (BS, p. 38) Plus loin, elle ajoute : « I guess I should try to write about it more, though... maybe that way I'd finally be able to get over him forever and get on with my life... » Cela peut mettre la puce à l'oreille du lecteur : le recueil de *Building Stories* serait-il inspiré d'un vaste projet d'écriture de son personnage principal? Le texte narratif, autonome dans sa richesse, encourage une telle hypothèse. D'autres indices se décèlent ailleurs. À la page 27, nous voyons la narratrice écrivant ces mots dans un carnet : « Every day » (BS, p.27, A.15). Les mêmes mots inaugurent la longue réflexion corporelle que nous avons observée plus haut (BS, 39, 41, 43). Dans la page intitulée « This morning » (A.21), nous apprenons que la narratrice s'est inscrite à une classe d'écriture : « Why did I even take that stupid class? No one in there likes me or anything I do... » (BS, 26). Nous voyons ensuite, pendant une scène dans cette classe, une camarade adresser une critique à la narratrice :

So are the bottles suppose to *mean* something ? I feel like they're very arbitrary symbols... and with stiff style the overall effect is very pedantic... I mean, who *are* these people? Why I am supposed to care about them, anyway? (BS, p. 26)

Les bouteilles en question pourraient très bien être celles qui apparaissent dans deux pages consacrées à l'immeuble à logements (BS, p. 24, 26). Dans ces pages, nous retrouvons le procédé d'incrustation typique qui permet à l'immeuble de voyager dans le temps. Les deux pages représentent l'immeuble à deux époques. À la première page, la propriétaire est encore

une enfant. Elle se fait réveiller par la calèche du laitier : « Meanwhile, this same girl is awakened by the jostling of closely-packed milk bottles, a gentle sound she's loved all her life. » (*BS*, 24) À la page suivante, la propriétaire, à présent âgée, se fait réveiller par une bouteille de bière lancée sur le pavé. (*BS*, 26)

Dans la page intitulée « An idea » (*BS*, 22), la jeune femme se questionne : « Sometimes, I even imagine the building I live in knows me... though I know that's stupid... And, then, of course, I have to wonder : does it even like me? » (*id.*) Nous retrouvons ici l'animisme conféré à l'immeuble, présent dans plusieurs planches lui étant consacrées. Notamment, à la page 9, que nous avons observée plus haut (**A.15**) , l'immeuble effectue un inventaire de ses jeunes locataires préférées : « ...or her... the way she'd open a door : gently grasp, twist and pull... oh! », semblant répondre au questionnement de la narratrice.

Ces hypothèses confèreraient un rôle autrement important à la jeune femme dans le projet de *Building Stories*. Les planches qui semblaient échapper à sa voix narrative y seraient également soumises : la jeune femme serait donc l'unique récitante du roman graphique. Or, cette fois, il ne s'agit plus de mémoire autobiographique, mais de *fiction*. Ce que ces planches nous apprennent sur la propriétaire ou sur des locataires antérieurs serait tout droit sorti de l'imagination de la jeune femme. Cela constitue un puissant commentaire de Chris Ware sur son propre travail<sup>136</sup>, et sur le processus de création en général. En faisant cohabiter les créations, les réflexions et la mémoire de sa protagoniste, Ware permet de tisser des parallèles entre la voix intime et la voix publique de la jeune femme. C'est à dessein que j'ai gardé ces réflexions pour la fin de la traversée de *Building Stories*. De telles considérations questionnent nécessairement les planches absentes du projet, ainsi que celles publiées dans d'autres revues. Si mon objet d'étude (l'expression de la mémoire) pouvait souffrir l'isolement artificiel que j'ai imposé au tome 18 de l'ANL, des réflexions sur la narration finiraient nécessairement en conjectures, faute de connaître l'entièreté du récit.

---

<sup>136</sup> Les critiques de la camarade de la narratrice ressemblent d'ailleurs étrangement à celles qu'on adresse parfois à Chris Ware!

### 3.3 *Lint* : l'effet de mémoire

Passons à présent au dernier ouvrage analysé dans ce mémoire : *Lint*. Comme *Building Stories*, il s'agit d'un tome de l'*ACME Novelty Library* destiné à de plus amples ambitions; pour reprendre les mots de Ware : « This periodical comprises one chapter of an ongoing ridiculously long work<sup>137</sup>. » Le long travail en question s'intitule *Rusty Brown*, et déjà quatre tomes lui ont été consacrés. Celui qui nous intéresse ici est la plus récente publication de Ware. Bien que faisant partie d'une série déjà bien entamée, l'ouvrage effectue un aparté diégétique pour le moins inhabituel. Ware isole un de ses personnages et le suit à la trace, de sa naissance à sa mort. Jordan Lint, qui tenait un rôle secondaire dans les épisodes précédents, devient le héros (ou plutôt l'antihéros) d'une parenthèse vertigineuse dans la série *Rusty Brown*.

À raison d'une page par année environ, le livre de 76 pages couvre la vie entière de Jordan (de 1958 à 2023, tel qu'on l'apprend en 2<sup>e</sup> de couverture). Or, le récit ne semble pas dirigé par une quelconque objectivité narrative, mais plutôt par la subjectivité, la cognition du personnage lui-même. Aussi, dans les premières pages, assistons-nous à la construction progressive de l'univers représentationnel du jeune Jordan. Des quelques cercles représentant sa bouche et ses yeux, l'enfant construit progressivement une image du visage de sa mère, de son père, apprend à reconnaître son propre nom (« Jrdn ») (L, 5, A.22), prend conscience de ses jambes en marchant, etc. Le texte se déforme afin de suggérer au lecteur l'étrange perception de la langue adulte par l'enfant : « What do you *doing!* »; « I nabtop [...] Jordan [...] do doing [...] meerschle... » (L, 6) Avec la psyché du personnage, le langage même de la bande dessinée se construit. Les séquences narratives se densifient; les dialogues se font plus réalistes; les dessins évoluent, à partir d'icônes simples, sans perspective, vers une représentation plus précise qui se stabilise dès la page 13. Le récit, en quelque sorte, coexiste avec son personnage : il naît et disparaît avec lui.

---

<sup>137</sup> Chris Ware, « Lint », *The ACME Novelty Library 20*, Chicago, The ACME Novelty Library, 2010, 2<sup>e</sup> de couverture. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, précédées de la mention L. L'ouvrage n'étant pas paginé, le recto de la première feuille est ici considéré comme première page.

Lint n'a rien d'un homme stable, et sa vie n'est pas celle d'un héros. Il perd sa mère très jeune, vers ses six ans; son père se remarie peu après. Enfant et adolescent, il a des problèmes de comportement. Vers 17 ans, sous l'effet de drogues, il fait un accident de voiture qui tuera son meilleur ami. Jeune adulte, il tente de percer en musique et multiplie les relations amoureuses, mais ses problèmes financiers le contraignent plutôt à travailler pour la compagnie de son père. Il y rencontre la première femme de sa vie, Leslie, avec qui il se mariera et aura deux garçons. Pendant cette période, Jordan prend du poids, se convertit au christianisme, bref, fait le ménage dans sa vie. Quelques années plus tard, il abandonne son ménage pour une concubine. Grâce à des transactions frauduleuses, il s'enrichit rapidement sur le dos de la compagnie. Il rencontre ensuite sa seconde femme, plus jeune que lui. Le couple rachète la maison d'enfance de Jordan, abandonnée depuis la mort de son père. Les manigances de Jordan finissent toutefois par être découvertes, et le remboursement de tous ses retraits frauduleux le plonge dans une crise financière. La maison, pour laquelle il prévoyait des rénovations, demeure donc dans un état de décrépitude. Le toit fuit, les murs craquent, et il se voit malgré tout obligé de sous-louer certaines pièces. Il reprend contact avec son plus vieux fils, Zachary, qui est alors marié et a un jeune enfant. Jordan aura lui-même un troisième fils un an plus tard. Il découvre ensuite que son second fils, Gabriel, est devenu l'auteur d'un best-seller, *I loved you*, roman autobiographique où il est question d'une relation traumatique avec un père violent. En lisant un extrait du livre, Jordan se rappelle ses accès de violence (pourtant éliés dans les pages précédentes), notamment celui où il cassa la clavicule de son fils en le serrant trop fort. Il décide alors de poursuivre son propre fils en justice pour diffamation. Il remporte le procès, mais est abandonné et renié par sa femme et son jeune fils. Seul dans une maison en ruine, riche mais vivant dans une Amérique visiblement en déclin (« Now that I've actually got money... there's nothing left to buy... » [L, 73]), Jordan sombre dans une folie où les temps se confondent, où les rêves contaminent la réalité, et succombe à une maladie gastrique qui le suivait depuis plusieurs années.

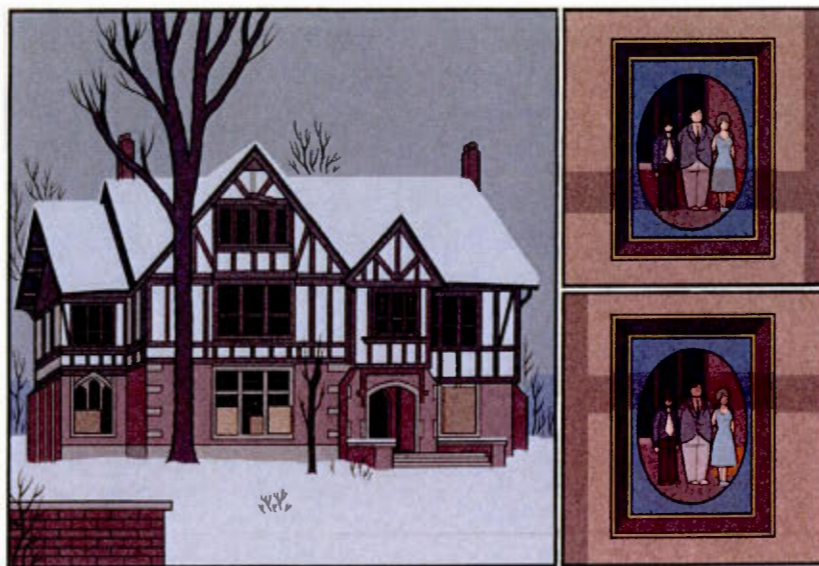


Figure 3.3 L, 1 (détail).

Un tel carcan narratif offre un terrain fertile pour cette analyse. En fournissant à la fois la source d'un souvenir et son contexte de remémoration, Ware offre une représentation de la mémoire particulièrement complète. Alors que *Building Stories* travaillait la mémoire autobiographique, *Lint* adopte plutôt une vision pragmatique, presque cognitiviste, du quotidien. Notons que cela n'empêche pas Ware de tisser des figures architecturales signifiantes et récurrentes, comme dans les trois autres ouvrages. La maison de Jordan Lint, où il naît et meurt, constitue d'ailleurs l'incipit de l'œuvre. Une planche complète découpe la maison familiale des Lint désaffectée, fenêtres barricadées, murs lézardés (fig. 3.3). Les dernières pages du livre permettent de comprendre que cette maison est représentée après la mort de son dernier occupant, Jordan Lint. En quelque sorte, elle condense les vies qui l'ont habitée, comme en témoigne le cadre familial sur lequel une ombre passe. Les dernières cases s'arrêtent sur les poussières au sol. C'est au demeurant ce que rassembleront les pages suivantes : les poussières d'une vie.

### 3.3.1 Des épisodes et leurs indices

L'histoire de Lint est toute entière dirigée par la notion d'épisode. Alors que la narratrice de *Building Stories* accomplissait une reconstitution narrative de sa propre vie, les pages de *Lint* constituent autant d'épisodes narrativement isolés. Chaque changement de page impose



une rupture, un vide qui n'est jamais comblé par une voix narrative unificatrice. Pourtant, la narration de Jordan Lint occupe une place importante, jusqu'à conférer au livre l'aspect d'un soliloque. Néanmoins, elle demeure soumise aux impératifs du moment présent, *de la page*. Même lors des narrations plus complexes (comme à la page 38, où l'épisode est raconté au passé), le rythme imposé par la succession des épisodes n'est jamais transcendé.

Chaque épisode est constitué des événements vécus par le personnage, mais également de ses propres pensées, souvenirs, désirs, etc. Les images qui appartiennent au for intérieur de Jordan Lint cohabitent avec celles qui, du moins le suppose-t-on, relèvent de sa vie quotidienne. Bien que la frontière s'estompe complètement à la fin du livre, lorsque le personnage sombre dans la folie, Ware réussit à faire cohabiter les pensées du personnage avec ses perceptions sans pour autant les mêler. D'un point de vue spatio-topique, les pensées en aparté sont souvent isolées dans des séquences de cases régulières miniatures. Pensons à certaines anticipations (reconnaissables à leur multcadre régulier de cases miniatures), où Lint s'invente un avenir en quelques cases fulgurantes. De manière plus uniforme, la couleur bleue est également utilisée pour mettre en évidence le caractère intériorisé de certains dessins. Le bleu est, par ailleurs, la couleur largement adoptée pour la calligraphie de la narration, abstraction faite du noir. Ainsi, grâce à une mise en page très libre, et comparable en cela au thème narratif de *Building Stories*, Ware se permet d'insérer les pensées de son personnage littéralement en marge du récit.

Lorsque ces pensées sont des souvenirs – c'est souvent le cas – cette composition toute particulière nous donne à voir le contexte présent de la remémoration. Par exemple, lors de son onzième anniversaire, Jordan cherche un vœu à formuler avant de souffler ses bougies. La portion droite de la page (fig. 3.4) expose le fil de cette recherche, où il énumère mentalement les objets qu'il souhaiterait recevoir. En rêvant à des échasses, il s' imagine géant, et une de ses échasses prend alors l'aspect de son propre doigt, autour duquel des hommes, réduits à la taille de fourmis, fuient. Cette divagation lui rappelle aussitôt un épisode, vécu avec sa défunte mère, qu'on retrouve à la page 9 (A.23). L'indice (au sens entendu par Schacter) qu'est cette pensée l'amène à créer une seconde association entre les fleurs de son gâteau d'anniversaire et les fleurs du buisson que taillait alors sa mère. Or, si l'on considère que l'épisode original dessiné quelque pages plus tôt représente l'événement

original (nous verrons plus tard que cela est faux, sans toutefois que cela mette à mal la présente analyse), des divergences apparaissent. Bien que la vignette montrant la mère corresponde à une des vignettes de la page 9, on observe que le bandeau porté par la mère, de bleu, passe au rouge au moment de la remémoration. De plus, la disposition des fleurs dans le buisson n'est pas celle de la scène originale, mais seulement une copie du gâteau fixé par le jeune garçon. Nous retrouvons ici un exemple concret de l'idée de Schacter selon laquelle un souvenir est à la fois déterminé par l'engramme original et par l'indice qui le ravive. En l'occurrence, le gâteau parsemé de fleurs rouges a changé la couleur du bandeau de la mère et déterminé l'aspect du buisson qu'elle taillait : changements anodins, certes, mais qui mettent à jour l'influence du présent sur la matière même des souvenirs du jeune Jordan.

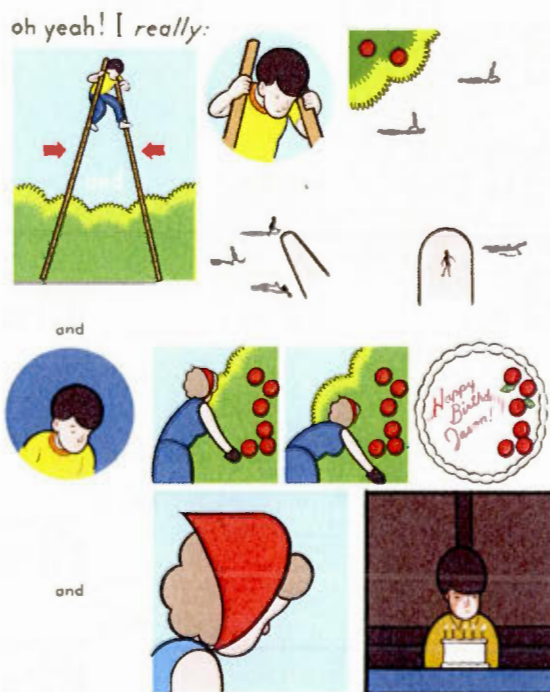


Figure 3.4 L, 15 (détail).

Plus loin, alors que Jordan est dans la vingtaine, une autre remémoration s'effectue. Alors qu'il téléphone à son père pour lui emprunter de l'argent, il finit par lui avouer que sa petite amie l'a quitté (L, 29, A.24). Au dessus de la case, des dessins bleus dévoilent une scène de ménage à l'issue de laquelle Jordan assène un coup à son amoureuse. Cet épisode, bien évidemment tu au père, aboutit à une relativement grande vignette, en plein centre de la

page, montrant la maison d'enfance de Jordan. Cette maison, loin d'être dessinée de manière réaliste, a les traits simplifiés et disproportionnés d'une représentation enfantine. Nous retrouvons l'original de ce dessin – de ce souvenir – à la page 7 (A.25), alors que Jordan n'a guère que trois ou quatre ans, et qu'il assiste à une scène de ménage entre son père et sa mère. L'association d'idées n'a donc de sens qu'à travers cette scène traumatique d'enfance apparaissant quelques pages plus tôt. Une autre observation confirme l'hypothèse de l'association bagarre-maison : si la maison avait été l'objet d'une remémoration autonome, elle aurait sans doute été représentée dans un style plus réaliste, contemporain de la vision du monde du Jordan adulte, puisque son père y habite encore au moment de l'épisode. On remarque d'ailleurs que la disposition de la maison, en plein centre de la page, rappelle un procédé récurrent chez Ware, qui consiste à ancrer le contenu d'une page *autour* d'une vignette centrale. Ici, l'isolement narratif de la vignette et sa couleur bleue l'imposent comme pensée fondatrice pour Jordan pendant l'épisode complet. Il est d'ailleurs remarquable que le souvenir invoqué par l'image met en scène la mère décédée de Jordan, bien qu'elle ne soit montrée ni évoquée nulle part dans la page.

### 3.3.2 Une mémoire traumatique

Si l'on affine l'examen de cette page, on constate que tout ne s'explique pas selon la logique indice-souvenir. En effet, à gauche de la page, accompagnant la vignette où Jordan avoue son échec amoureux à son père, nous voyons le visage de Bretislav, son ami décédé dans l'accident de voiture. L'image le représentant ressemble parfaitement à la photo du pamphlet funéraire qu'on aperçoit à la page 23, sur lequel il est ironiquement écrit « in memoriam » ; c'est en effet sous cette image que l'ami de Jordan reviendra le hanter au cours de sa vie. Dans la page qui nous intéresse, alors que Jordan téléphone à son père, cette image est remarquable sous plusieurs aspects. D'une part, elle ne semble justifiée par aucun événement dans la page, et ne serait donc déclenchée par aucun indice mémoriel explicite. D'autre part, contrairement aux souvenirs décrits plus haut, elle est en couleurs vives. Dans cet exemple, ainsi que dans les autres manifestations du souvenir de Bretislav, nous avons affaire à un souvenir qui sort des limites de la causalité développée par Schacter. Si chaque souvenir a son indice, celui-ci nous est, cette fois, caché.

Le souvenir de l'ami décédé est à la fois rare et récurrent dans *Lint*. On peut comprendre l'importance traumatique de l'accident pour le personnage principal; or, il est évoqué rarement, avec parcimonie, et est parfois même éliminé. À la page 38, Jordan aperçoit une boutique au nom de « Hornslach » (le nom de famille de son ami décédé). L'association n'est que suggérée et aboutit à un repentir prostré : « Oh God, Oh God ». Il faut attendre les pages 48 et 49 pour revoir une image de Bretislav. Alors que Jordan sonne chez son ex-femme pour lui annoncer la mort de son père, une séquence de souvenirs s'amorce dans une série de cases bleues : mariage, enterrement de sa mère, mort de son père, images idéalisées de Dieu et de sa mère, etc. Comme résidu de ces pensées, le visage de Bretislav, dans une bulle bleue, se place littéralement *derrière* la tête de Jordan, qui détourne le regard de son propre reflet (A.26). À la page suivante, la même image occupe symétriquement la même position, se tenant cette fois en marge des cases. Encore une fois, rien ne semble déclencher la présence de ce souvenir désincarné, sinon peut-être une scène en voiture, alors que Jordan occupe le siège du passager, celui où son ami trouva la mort.



Figure 3.5 L, 52 (détail).

Trois pages plus loin, le souvenir se précise. Au milieu d'une discussion banale entre Jordan et sa nouvelle femme, une séquence de trois vignettes sombres montre Bretislav



inanimé, immédiatement après l'accident (fig. 3.5). La seconde image s'incruste même dans une des vignettes du récit, se plaçant encore une fois *derrière* Jordan, comme pesant sur lui. Ici encore, il est compliqué d'identifier l'indice qui déclenche cette réminiscence. Est-ce la rêverie érotique qui précède la scène, durant laquelle Jordan se remémore sa première relation sexuelle dans la voiture qui sera ensuite accidentée?

Bretislav ne réapparaîtra ensuite que dans les deux dernières planches du récit, alors que Jordan sombre vraisemblablement dans une folie où il confond ses souvenirs avec la réalité. Alité, il discute avec son ami décédé qui se tient assis à ses côtés, immobile et muet. À la page suivante, celle de l'agonie, Bretislav est allongé face première sur le lit (A.27). Jordan tente de l'en dégager. Plus haut, nous voyons Jordan, jeune, au volant de sa voiture, du point de vue du siège passager – pour la première fois du livre. Encore plus haut, Jordan revoit sa première relation amoureuse, qui connut également son dénouement dans la voiture. Le lieu intérieur de la mort de Jordan est cette voiture qui revient le hanter dans ses derniers moments. Ce faisant, Ware développe une mécanique mémorielle qui échappe à la causalité cognitiviste développée plus haut. La mémoire de Bretislav se situerait plutôt dans le refoulé que dans l'oublié. Son apparition relève davantage du surgissement que de la trouvaille. C'est un souvenir fondateur, irrépressible, auquel Jordan est soumis.

### 3.3.3 Des temps et des corps

*Lint* montre clairement comment la cognition du présent est déterminée par le passé (Schacter dirait plutôt que l'encodage est influencé par le savoir). À certains moments, les temps semblent se condenser dans la même réalité. L'expression de ce mélange des temps, dans *Lint*, s'effectue généralement à travers le corps même du protagoniste qui, comme dans *Building Stories*, est à la fois le lieu et l'indice du passage du temps. Il est le palais de mémoire et le souvenir. À la page 33, se préparant à son mariage, Jordan se rappelle une image de l'enterrement de sa mère (la garde-robe maternelle où il s'était réfugié.) Ce souvenir lui confère un corps enfantin; non pas un corps d'enfant, mais à l'*aspect* enfantin, aux traits simplifiés, comme vu par des yeux d'enfant. À la page 58, lors d'un examen médical, Jordan retombe littéralement en enfance. Dénudé devant le médecin, il se rappelle un vieil accident de vélo. Au centre de la page, le visage d'enfant de Jordan est palpé par les



deux grandes mains du médecin (A.28). Par un procédé encore une fois inspiré des transparents anatomiques, nous retrouvons deux pages plus loin le visage de Jordan, cette fois à son âge réel, marquant un saut drastique dans le temps (fig. 3.6). Le regard consterné de Jordan semble dire : déjà si vieux? Encore deux pages plus loin, le dernier fils de Jordan, ensanglanté et naissant, occupe le même espace, également soutenu par deux mains. Alors que le corps de la protagoniste de *Building Stories* permettait une reconstruction narrative cohérente, la récupération du procédé des transparents dans *Lint* montre plutôt un corps fuyant, jamais semblable à lui-même.

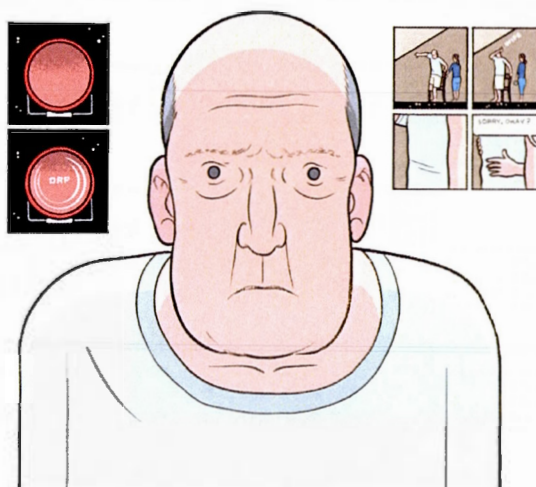


Figure 3.6 L, 60 (détail).

### 3.3.4 Un présent du passé

Nous l'avons vu plus haut : il manque à *Lint* une voix narrative unificatrice. Les pages se succèdent comme si Jordan Lint devenait sans cesse une nouvelle personne, un étranger pour lui-même. Dans une page de *Building Stories*, la narratrice tient cette réflexion qui, me semble-t-il, pourrait aussi bien appartenir à Jordan Lint :

How many dinners have I eaten? How many showers have I taken? Every day runs together... everything runs down the drain... / And all I'm left with is just the vaguest sense of it all... a general « jist »... / And then, even *that* dwindles away... whole periods of my life are now nothing more than a few isolated, unrelated recollections... / The memory of an accident or an injury... harsh, hurtful words... the smell of the inside of someone's car... / The scratchy, soiled upholstery of this horrible couch... (BS, p. 11)

La réflexion de la jeune narratrice se termine d'ailleurs au présent. « The scratchy, soiled upholstery of this horrible couch... », pense-t-elle, allongée sur le divan en question. Le présent lui-même est déjà du passé dans cette réflexion désabusée. D'une manière semblable, se pourrait-il que l'histoire de *Lint* appartienne, d'emblée, à un présent *passé*?

Un indice en particulier nous indique que l'histoire de *Lint* ne peut être constituée d'épisodes *vécus au présent* – bien qu'une telle notion de présent, dans une œuvre de fiction, mériterait d'être précisée. En effet, à la page 9, nous trouvons l'épisode où Jordan écrase une fourmi alors que sa mère jardine (A.23); ce même épisode, nous l'avons vu, sera remémoré six pages plus loin, lors de son onzième anniversaire. L'épisode, vécu avec sa mère, précède forcément son enterrement, qui a lieu à la page suivante. Or, à la page 23, une étrange révélation attend Jordan... et le lecteur! La belle-mère de Jordan, en pleurs, vient lui parler dans le salon. On devine que la famille traverse un moment difficile depuis le récent accident. Jordan adopte un ton assez détaché, narratif : « But then she's quiet for a second... and then, I suddenly realize : she's crying... ». Sa belle-mère lui rappelle cet épisode : « Do you remember the day we were cutting peonies in the backyard / and you were so sad that you'd hurt the mommy ant, and we brought it back outside and laid it on the leaf? » À partir de ce moment, la narration de Jordan se morcelle en mots isolés : « peonies / mommy / hurt / mommy / my / mom? » Jordan est soudain forcé de reconstituer un passé qui était pour lui fondateur. Cet épisode qu'il considérerait comme un des souvenirs-clés de sa propre mère avait en fait été vécu avec sa belle-mère!

Cela modifie en quelque sorte les observations que nous avons faites quant à la remémoration du onzième anniversaire. Nous avons déterminé que les indices (gâteau, rêverie) avaient en partie altéré le souvenir de la mère. Or, il s'avère que ce souvenir même était une erreur, confondant la mère et la belle-mère et se trompant sur le moment de l'anecdote. Schacter précise que certains engrammes, trop vagues ou appauvris, peuvent être radicalement influencés par l'indice les provoquant; et, rétroactivement, être modifiés par le faux souvenir : « Because the engram is so impoverished, recollective experience may be determined more heavily by salient properties of the cue, which itself has stored associations

and meanings in memory<sup>138</sup>. » Cette faille dans le récit suggère au lecteur que *Lint* n'est soumis ni à une chronologie objective, ni à une représentation fidèle de l'environnement de Jordan. Le récit subit les mêmes affres que les souvenirs eux-mêmes; malgré son ton décidément au *présent*.

Mon hypothèse, qui ne saurait d'ailleurs constituer une solution univoque pour interpréter cette ambivalence entre présent et passé, est que *Lint* nous expose à un présent *déjà encodé*. En effet, aucune voix narrative rétrospective ne remet en perspective le contenu du récit dans un quelconque passé. Par ailleurs, il serait fallacieux de voir en *Lint* le souvenir d'une vie, puisque la naissance et la mort en font partie. Nous avons donc affaire à un présent fragile et fuyant, mais inexorable. Or, ce présent traverse le filtre de la pensée de Jordan, ou plus précisément le processus cognitif d'encodage, que Shacter définit ainsi : « ...a procedure for transforming something a person sees, hears, thinks, or feels into a memory. Encoding can be thought of as a special way of paying attention to ongoing events that has a major impact on subsequent memory for them<sup>139</sup>. » Le présent de *Lint* est une matière à mémoire. Les épisodes que nous présente le livre sont, bien que parfois anodins, fondateurs pour l'identité de Jordan. Cette importance du processus d'encodage agirait à différents niveaux. Certaines pages sont déjà présentées d'après une narration au passé; elles restent toutefois rares. D'autres s'accompagnent d'une narration au présent; d'autres encore s'ancrent davantage dans la perception (par exemple, le moment où Jordan reçoit un coup de poing lors d'une fête [L, 26]) et proposent des mises en page plus éclatées, moins narratives.

Observons d'ailleurs que les premières années de mariage de Jordan, alors qu'il mène une vie rangée et pieuse, arborent une mise en page parfaitement régulière, à six cases par page, et réfèrent souvent à des photographies. Cette vision, propre et cohérente, est celle de Jordan lui-même. À ce moment de sa vie plus qu'à aucun autre, Jordan vit sa vie *pour s'en souvenir*, pour se constituer une histoire personnelle. En témoigne ce moment où il regarde des photographies de sa famille sur le réfrigérateur : « Finally / I have found myself. » (L, 40, fig. 3.7) Mi-heureux, mi-consterné, Jordan pressent sûrement la vanité d'une telle

<sup>138</sup> Daniel L. Schacter, *op. cit.*, p. 80.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 42.

affirmation! *Lint* nous montre en effet que si une vie humaine se déroule sous le signe d'une identité, cette dernière est évanescence, multiple et, surtout, incontrôlable par le sujet.

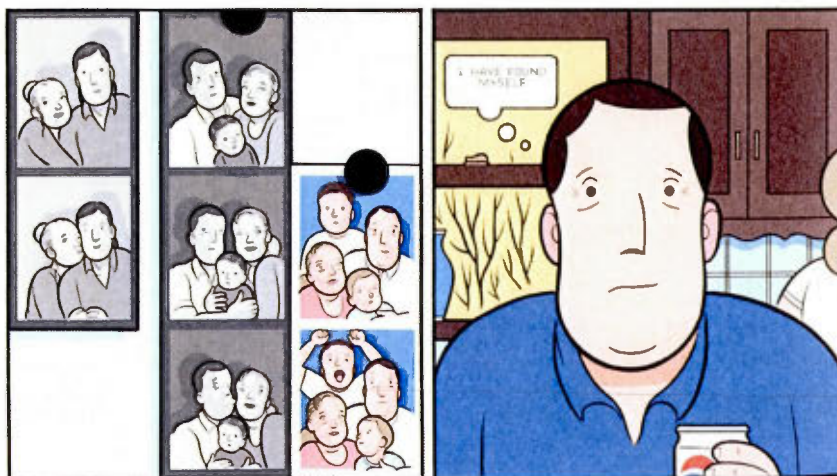


Figure 3.7 *L*, 40 (détail).

Groensteen remarque un « flottement constitutif du récit en bande dessinée » (S2, 95) créé par les « [i]mages au présent d'un récit au passé » (S2, 93). Il défend que la coprésence des temps en bande dessinée projette les images dans un présent paradoxal, qui glisse inévitablement vers le passé :

Dans les bandes dessinées, à l'instant où notre attention est fixée sur une vignette, les précédentes n'ont pas disparu (elles restent disponibles, retrouvables à tout instant), mais surtout, nous avons déjà la perception des vignettes suivantes, nous voyons que le futur est *déjà là*. Si le futur vers lequel notre lecture est aspirée est déjà présent, le présent, lui, tend nécessairement à glisser vers un passé auquel, en réalité, il appartient déjà. L'idée que les présents successifs puissent coexister relève du paradoxe; au contraire du passé, le présent ne peut être cumulatif. (S2, 94)

Le passé est nécessairement une représentation mentale, une reconstitution de temps disparus. Ainsi, si la bande dessinée tend vers le passé, elle joue forcément davantage sur la représentation du temps que sur sa perception – contrairement, par exemple, au cinéma, qui se déploie sur une ligne temporelle réelle. Néanmoins, c'est en parlant du cinéma que Chrisian Metz a formulé cette expression, qui semble taillée sur mesure pour décrire *Lint* : « une trace mnésique qui serait telle immédiatement, sans avoir été autre chose



auparavant<sup>140</sup> ». *Lint* semble en effet prendre avantage du « flottement constitutif » de Groensteen pour suggérer l'étrangeté d'un présent *déjà vu*, déjà du passé. L'ouvrage présente, pour inverser la formule de Groensteen, *les images au passé d'un récit au présent*.

### 3.3.5 Gabriel Lint : le pavé dans la mémoire

Ce que *Lint* nous propose est, tout compte fait, ce que Jordan archive de sa propre personne. Sans surprise, ces archives, parfois cohérentes, parfois non, sont incomplètes : les autres personnages nous font parfois découvrir un Jordan insoupçonné, méconnu, autant à nous lecteurs qu'à Jordan lui-même. Dans un moment crucial du récit, Jordan est confronté à la vision du monde de son propre fils. Cherchant des nouvelles de Gabriel Lint sur Internet, Jordan découvre que son fils est l'auteur d'un *bestseller* : « I loved you ». Tremblant, il lit un article sur son fils, où il apprend ses tendances suicidaires, son homosexualité et le caractère autobiographique de son roman, dont il lit ensuite un extrait. Cette lecture, qui s'avère une véritable plongée dans l'univers de Gabriel Lint, se développe sur cinq pages qui ne connaissent pas d'équivalent dans l'œuvre de Ware. Afin d'illustrer le choc que représente la prose de Gabriel, Ware délaisse soudainement son propre style de dessin. Il adopte un trait saccadé, tremblant, bouillant, pastiche – avoué – du dessinateur Gary Panther. En rouge sur blanc, et dans un sens de lecture incliné sur la longueur du livre, les cinq pages racontent un traumatisme d'enfance de Gabriel (A.29). Surpris alors qu'il regardait son frère dans la salle de bains, il se fait poursuivre par son père, furieux, qui l'attrape et le serre de plus en plus fort : « ... my father's hands got tighter and tighter around me and I tried to tell him to stop but he was yelling are you queer are you a fag and squeezing tighter and tighter and I was feeling something inside me bending... » (L, 69) Au moment de la fracture, le père recule, lâchement : « But I was still awake, hearing my mother saying my name and "call an ambulance call an ambulance" and "what did you do?" and my father slowly backing away down the stairs, backing away as if I was some kind of a monster. » (L, 70) Cette lecture laisse Jordan tremblant et pleurant. Une minuscule case bleue nous montre le jeune Gabriel pris dans les mains de son père, d'après le point de vue de Jordan lui-même (A.30). La page

<sup>140</sup> Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, p. 63. Cité dans Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 285.



est construite en escalier, et se termine avec l'arrivée du dernier fils de Jordan, Levi : « Where's Momma, Poppa? ». Cette construction laisse plus de la moitié de la page parfaitement vierge – procédé très, très rare chez Chris Ware, qui occupe généralement tout l'espace de ses planches – afin de souligner le désarroi de Jordan.



**Figure 3.8** *L*, 74 (détail).

La lecture de ces pages constitue en quelque sorte le seul moment de pure altérité du livre; un moment où Jordan est confronté à une vision du monde différente de la sienne. Cela est d'autant plus troublant qu'il figure lui-même, en tant que père violent, dans l'épisode raconté. Nous voyons plus loin que Jordan a effectivement intériorisé la vision du monde de Gabriel, alors qu'il sombre dans le délire de ses derniers moments. Se rappelant une scène de brutalité envers ses enfants, le visage rouge et enfantin du récit de Gabriel est appliqué comme une étampe sur la case bleue du souvenir de Jordan (*L*, 74, fig. 3.8). L'épisode tiré du roman démontre hors de tout doute que *Lint* est constitué de ce que Jordan veut mémoriser de sa propre vie : « *ANL20* shows us how Lint experiences his life, how he prefers to think of himself, but that's also a story of gaps and erasure, of the difference between what he ignores

and what others can't forget<sup>141</sup>. » La scène où il casse la clavicule de son fils, pourtant loin d'être anodine, n'est jamais évoquée. Son homophobie, voire l'homosexualité en général sont également élidées. Nous ne savons pas davantage dans quelles circonstances il a quitté sa femme et ses enfants pour une aventure sans lendemain : nous avons plutôt droit à un long soliloque où il justifie sa décision (L, 45).

Comme le remarque Tim Peters<sup>142</sup>, la présentation de l'œuvre fictive de Gabriel Lint, que Jordan trouve sur Internet, est un clin d'œil de Chris Ware à sa propre démarche :

One critic has called it « synaesthetic, » likening it to Joyce's « revolutionary prose, but in [Mr. Lint's] case one feels as if he's systematically replacing one's memories and feelings with his own. » Mr. Lint says more simply, « I guess I just want the reader to feel the things that I did. » (L, 65)

Ce texte rappelle les observations de Sattler : « "Building Stories" attempts to reconstitute memory, coaxing its readers not only to remember feelings, but also to *feel* remembering<sup>143</sup>. » Cette suggestion de mémoire, qu'on pourrait appeler *effet de mémoire*, repose sur une *esthétique cognitive* – pour proposer une variation du terme « synaesthetic ». L'esthétique de Ware – et cela est particulièrement vrai dans *Lint* – est dirigée par l'imaginaire de ses personnages, sans que ces derniers soient pour autant les narrateurs du récit. La subjectivité est ici une manière d'organiser la matière du texte et du dessin plutôt qu'une simple posture narrative. Pour reprendre les mots de Ware lui-même, ses récits tentent de reproduire « what it feels like to *inhabit* one<sup>144</sup> ». Le *je* n'est pas seulement un énoncé : c'est, pour reprendre le concept de Deleuze récupéré par Groensteen, un *interprétable* : un interprétant sémiotique complexe. On serait en droit d'objecter que tout récit comporte un interprétant et qu'ultimement cet interprétant est celui d'un sujet, en l'occurrence l'auteur. Or, il paraît évident que Ware tente d'éliminer sa propre présence. Son dessin net et presque schématique comporte, pour reprendre l'expression assez particulière de

<sup>141</sup> Tim Peters, « Chris Ware's ANL #20 », *The Point Magazine*, Issue 4, Printemps 2011, en ligne, <<http://www.thepointmag.com/2011/reviews/chris-ware%E2%80%99s-anl-20>>, consulté le 30 novembre 2011.

<sup>142</sup> « The November 29th, 2019 article reads like a mission statement for Ware's own ambition as an artist making comics. » Tim Peters, *op. cit.*

<sup>143</sup> Peter R. Sattler, *op. cit.*, p. 207.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 219.

Marion, une faible « teneur en trace<sup>145</sup> ». Tout se passe comme si Ware cherchait à s'effacer au profit de ses personnages.

Groensteen identifie ce phénomène comme relevant d'un « régime d'objectivation subjectivée : nous voyons les personnages de l'extérieur, mais à la façon dont eux-mêmes perçoivent le monde et s'y projettent. » (S2, 144) Cela n'est pas sans rappeler la mémoire d'observateur théorisée par Schacter, où le sujet se considère lui-même objectivement. Ce régime ne repose pas tant sur une énonciation narrative à la première personne (bien que cela puisse l'encourager) que sur l'ensemble de la page en tant qu'énonçable. Si la mise en page sert généralement ce type de régime, la variation du trait peut également le déclencher, comme c'est le cas avec le récit de Gabriel Lint. *Asterios Polyp*, de David Mazzucchelli<sup>146</sup>, étend d'ailleurs ce principe à l'ensemble de ses personnages. Chacun a son style, sa calligraphie, voire sa couleur. Il arrive même que la facture complète d'une planche épouse la vision – et donc la signature graphique – d'un seul personnage. L'ouvrage fait dire à Groensteen que « [l]a bande dessinée est entrée dans l'ère du polygraphisme et de la polyphonie narrative ». (S2, 129) Nous retrouvons cette même polyphonie dans *Lint*, alors que Gabriel s'accapare soudainement, à travers sa prose, du matériau graphique.

### 3.3.6 Un héritage réaliste?

Le style de Ware n'est pas sans rappeler le réalisme littéraire, dont Barthes a dit qu'il élidait l'interprétant formel et subjectif du texte pour suggérer un rapport direct à l'objet, une signifiante épurée<sup>147</sup>. Cette conception du réalisme met à jour son caractère construit : il s'agit d'un *effet de réel*. Chez Ware, l'effet de mémoire fonctionnerait d'une manière analogue. Le schématisme de son dessin et la brillance des couleurs reproduisent à la fois les conditions de la perception visuelle et son encodage cognitif. La mise en page, quant à elle, cherche à épouser les méandres de la pensée, à en reproduire l'architecture. *Lint* constitue l'exemple le plus probant d'une telle esthétique. On remarque que les mises en page de Ware

<sup>145</sup> Philippe Marion, *Traces en case : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, op. cit., p. 45.

<sup>146</sup> David Mazzucchelli, op. cit.

<sup>147</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.

y sont complexes mais rarement symétriques. Par ailleurs, elles n'arborent jamais d'encadrement décoratif tel qu'on en trouvait dans *Quimby the Mouse* et *Jimmy Corrigan*. Dans *Lint*, les pages de Ware s'imposent de moins en moins comme des tableaux et de plus en plus comme des récits. Pour reprendre la terminologie de Groensteen, la mise en page de *Lint* est plus discrète qu'ostentatoire; et, plus que jamais – pour cette fois référer à Peeters –, elle se soumet à une logique rhétorique au service d'un réalisme subjectif – d'un subjectivisme réaliste.

Plusieurs critiques et théoriciens adoptent les termes de l'ambivalence et du paradoxe pour décrire le style de Ware. La brûlante vivacité de son dessin pourtant froid suscite de nombreuses réactions. Tim Peters, par exemple, avance :

[Chris Ware] figured out how to bring together restrained, spare objectivity (à la Flaubert, Chekhov or Hemingway) with excessive, baroque subjectivity (à la Dostoevsky, Joyce or Faulkner). He figured out how to combine just-the-facts minimalism with every-last-detail maximalism<sup>148</sup>.

L'héritage de Ware me semble pourtant moins panoramique. En premier lieu, les termes de « restrained, spare objectivity » paraissent par trop réducteurs pour décrire l'écriture de Flaubert, Tchekhov et Hemingway. Si l'écriture de Flaubert, en l'occurrence, comporte une objectivité, il s'agit d'une objectivité tout entière abandonnée à ses sujets, à ses personnages. Il en est de même pour Tchekhov et Hemingway. Ces auteurs, dans un style que certains qualifient d'effacé, ont su développer des portraits à la fois ironiques, critiques et nuancés de leur temps. De plus, je ne suis pas certain de trouver le maximalisme dont parle Peters dans l'œuvre de Ware. S'il fallait trouver une influence baroque à l'œuvre du dessinateur, elle se trouverait davantage dans les structures cristallines de la musique de Bach – ou dans le Ragtime, que Ware affectionne particulièrement. Ware ne peut réunir toutes les esthétiques. La bande dessinée connaît également ses Joyce, ses Faulkner : pensons à Blutch, Evens, Crumb... ou Gary Panther. Ware ne combat pas sur tous les fronts. Le style qu'il développe est certes unique et il annonce une œuvre-phare dans l'histoire de la bande dessinée, mais il ne condense pas pour autant toutes les potentialités du médium.

---

<sup>148</sup> Tim Peters, *op. cit.*

Par ailleurs, la versatilité des histoires de Ware, dont on ne situe jamais exactement l'énonciation (qui raconte l'histoire? les images sont-elles objectives ou subjectives?), rappelle sans contredit celle d'un auteur comme Flaubert. *Madame Bovary* a suscité, et suscite encore l'éternel débat à savoir s'il appartient au réalisme ou au romantisme. De la même manière, il est difficile de confiner l'œuvre de Ware dans une lecture unique. Sattler remarque : « Clearly, Ware is developing a technique that blurs such distinctions, making this record of remembering one that is simultaneously inside and outside, subjective and objective<sup>149</sup>. » En termes littéraires, le style de Chris Ware semble multiplier les modalités d'une narration « indirecte libre » en bande dessinée, où les personnages sont à la fois démiurges et acteurs d'une large fresque tressée, finalement, par un narrateur à la fois invisible et omniprésent – à la fois neutre et brûlant d'ironie.

### 3.3.7 L'architecture d'une vie

Si la question architecturale est restée centrale dans l'analyse de *Building Stories*, elle a un peu été mise de côté dans l'étude de *Lint*. Pour conclure, il importe à présent de questionner le déploiement spatial de *Lint*, ainsi que son importance dans la projection subjective du récit.

Plus que dans tout autre ouvrage, Ware, choisit une mise en page des plus libres. Malgré l'usage constant de vignettes rectangulaires, ces dernières sont rarement organisées dans des multicadres récurrents, voire simplement symétriques. Dans un thème aussi libre, les variations permises donnent le vertige. Ainsi retrouve-t-on de multiples procédés utilisés dans les ouvrages précédents de Ware, de la mise en page multiple à la case centrale dominante. Les pages de *Lint* s'avèrent rarement remarquables en soi. Leur composition, bien que sans ambiguïté, évoque davantage le labyrinthe que le palais de mémoire. Parmi cette diversité, la symétrie (qui naît des comparaisons inter-paginales, au sein d'une double page ou par superposition, comme c'est le cas avec le procédé des transparents) et la régularité font office de modulations. Si la narration s'avère incapable de relier entre eux les épisodes séparés par les pages, la mise en page cristallise parfois certaines résonnances.

---

<sup>149</sup> Peter R. Sattler, *op. cit.*, p. 212.



Au final, la seule structure qui impose implacablement son rythme au récit est le livre lui-même. En effet, les bordures de la page demeurent infranchissables : aucune image ne chevauche une double page, aucune ligne de texte ne jette un pont d'une page à l'autre.

L'architecture de *Lint* est celle du codex. Son rythme est celui de ses pages, séparées mais coprésentes. Si chaque page constitue l'archive d'un moment, le livre lui-même rassemble entre ses couvertures une vie entière. Jordan Lint *est* son propre livre. En témoignent ces derniers mots, abandonnés au moment de sa mort, en troisième de couverture, qui transpercent le carton pour apparaître au dos de l'ouvrage : « am am » (du verbe *to be*).

Avec *Lint*, Ware montre que toute architecture, diégétique ou non, peut constituer un espace signifiant où se déploie une vision du monde. Dans *Jimmy Corrigan*, le palais d'exposition condensait l'enfance de James; le livre de *Lint* joue le même rôle pour la vie entière de son personnage.

## CONCLUSION

*Somehow, things happen, and if you spend most of your life sitting at a table staring at blank sheets of paper, they happen fast*<sup>150</sup>.

Chris Ware

Ce mémoire, tel un immeuble, rassemble un certain nombre de pièces concomitantes que nous avons traversées successivement. La visite, guidée par un agent empressé mais peu expérimenté, aura exalté les particularités de chaque pièce; au détriment toutefois des passages – corridors, portes condamnées – les reliant. Afin d’y voir plus clair, asseyons-nous à la terrasse et reconsidérons les éléments esthétiques et structurels qui font de ces pièces un appartement cohérent et – espérons-le – fonctionnel. Ce faisant, profitons de la vue du quartier pour nous consoler des quelques vices cachés que nous y découvrirons.

Les figures du labyrinthe et du palais de mémoire peuvent toutes deux être invoquées pour décrire la bande dessinée. Son *système* reposant sur des principes assez généraux pour lui permettre de réinventer son architecture d’un ouvrage à l’autre, la bande dessinée a le pouvoir de placer le lecteur devant une énigme formelle où même le sens de la lecture – à supposer qu’il n’y en ait (qu’)un – doit être inféré. Elle se présente alors comme un labyrinthe à résoudre.

Il a été établi que toute page de bande dessinée, organisant des lieux, constituait une architecture. Or, cette architecture n’est pas que spatiale; son articulation est également temporelle et narrative. Cette dualité rapproche dès lors le médium du palais de mémoire et de la mnémotechnique antique. En déployant un temps dans des lieux, la bande dessinée s’inscrit malgré elle dans un héritage mémoriel hautement significatif. Labyrinthe, palais de mémoire ou, parfois, successivement l’un et l’autre, la page de bande dessinée peut littéralement s’articuler à *partir* des processus de la mémoire et de l’oubli.

---

<sup>150</sup> Chris Ware, *Quimby the Mouse*, op. cit., p. 2.

Les quatre œuvres analysées de Chris Ware permettent de cerner des procédés récurrents qui renforcent la valeur de *lieu* de certains éléments de la page. D'un point de vue spatio-topique, l'isolement d'une case de la page (par sa taille, sa couleur, ses marges, etc.) permet de l'imposer comme lieu de la lecture – *a fortiori* lorsqu'elle s'extrait de la séquence narrative. L'*incrustation*, dont nous trouvons des exemples dans chaque ouvrage de Ware, exacerbe encore davantage l'influence spatiale de l'image englobante sur le récit qu'elle contient. Dans *Quimby the Mouse* et *Building Stories*, des figures architecturales occupent de larges vignettes englobantes, offrant des exemples probants de la perméabilité entre figure et structure en bande dessinée.

La mémoire est au cœur du travail de Ware. Elle y est à la fois problématique et rédemptrice. Parfois, elle est offerte au lecteur, mais pas aux personnages : c'est le cas dans *Jimmy Corrigan*, où l'histoire ne circule pas de père en fils, ainsi que dans *Lint*, alors que le personnage principal s'avère étranger à lui-même. *Building Stories*, qui constitue sans doute l'ouvrage le plus complet sur les mécanismes mnésiques, laisse plutôt place à une narratrice consciente des limites de sa propre mémoire, et n'en sachant guère moins que le lecteur. Le tome offre un exemple remarquable de narration récitante *actorialisée*, alors que la jeune femme prend en main – du moins peut-on le supposer – tous les récitatifs. Comme dans *Quimby the Mouse*, l'usage de différents thèmes de mise en page permet de discerner différents processus narratifs – et, par extension, cognitifs – et de les tresser à travers l'ouvrage. Ainsi trouvons-nous certains exemples de *mise en espace* des processus mémoriels décrits par Daniel L. Schacter.

C'est à dessein que notre visite s'est terminée avec les deux ouvrages plus récents de Chris Ware. Bien qu'inachevés à ce jour, ils semblent constituer le corpus le plus prometteur pour l'analyse d'une subjectivité structurante en bande dessinée. Si cette recherche avait été entreprise quelques années plus tard, *Building Stories*, alors complet, aurait sans doute constitué un corpus suffisant pour étudier les rapports entre architecture et mémoire. La série *Rusty Brown* promet quant à elle une véritable étude sur les postures énonciatrices des personnages. Les tomes publiés confient déjà la narration à Jordan, au père de Rusty, à Rusty lui-même et à Franklin Christenson Ware (alter ego détestable de l'auteur), dans des postures aussi variées que novatrices.

Cette étude me semble donc condamnée à la désuétude – c'est sans doute, dans une certaine mesure du moins, le sort de tout travail portant sur un auteur bien vivant et prolifique. Néanmoins, s'il fallait que ce mémoire serve à d'autres recherches, je souhaiterais qu'il joue le rôle d'une ouverture. Les théories que j'ai invoquées étaient en quelque sorte taillées sur mesure pour étudier le travail de Ware. Le *Système* de Groensteen s'avérerait sans doute insuffisant pour étudier les « Joyce » de la bande dessinée contemporaine. Le trait, la texture, la matérialité du livre sont autant d'éléments qui ont été négligés au profit d'une vision architecturale de la bande dessinée. De même, les théories cognitives invoquées paraîtraient sans doute sommaires, voire inexacts, aux spécialistes du domaine. Considérons-les comme des lieux de passage; et non comme des fondations.

\*

La bande dessinée demeure prisonnière de ses propres cases. On tend encore à la décrire d'après ses symboles-type (bulle, vignette) plutôt que d'après son articulation propre. J'ai voulu défendre ici que la bande dessinée gagne à être étudiée comme un ensemble de *potentialités* plutôt que comme un ensemble de codes. Si elle a renouvelé sa forme, la bande dessinée contemporaine a également su proposer une nouvelle façon de voir le monde, de témoigner de l'histoire et d'écrire l'intime. Les ouvrages-phare que sont *Maus*, *Funhome* ou *Footnotes in Gaza* ont montré, par des témoignages autobiographiques édifiants, que le dessin narratif permettait l'expression complexe d'un rapport au monde. Comme le roman, qui a connu le chamboulement de la métafiction postmoderne, la bande dessinée a reconquis sa matière expressive par l'autoréflexion. Une maturité nouvelle la ramène vers la fiction, au sens fort du terme. À présent, il importe de considérer la bande dessinée non seulement comme un système de signes, auto-référent ou non, mais également comme le support d'un imaginaire, d'un « rapport au monde, [d'une] confrontation au réel<sup>151</sup> ».

La théorie de la bande dessinée doit gérer un médium idiosyncratique pourtant parsemé de codes rigides et convenus. Cette situation inconfortable la force à se réinventer constamment, pour le meilleur et pour le pire. Son avenir me semble résider dans une

---

<sup>151</sup> Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, « Avant-propos : De quels lieux parlons-nous? », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Les lieux de l'imaginaire*, op. cit., p. 10.

approche non pas structuraliste mais pragmatique, fournissant des outils à l'analyste plutôt que des modèles abstraits. Il reste à bâtir une véritable *manière de parler* de la bande dessinée qui rende justice au plus grand nombre d'œuvres possible : le *Système* de Groensteen me paraît un pas important en ce sens. Les lieux de la bande dessinée sont en constante évolution. Aussi le théoricien devrait-il adopter l'attitude d'un arpenteur, d'un géographe – et non celle d'un architecte –, cela afin de mieux saisir la tectonique de ce médium et les continents qu'il promet.



## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus principal

Ware, Chris, *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, New York : Pantheon, 2003 [2000], 380 p.

———, *Quimby the Mouse*, Seattle : Fantagraphics, 2003, 56 p.

———, « Building Stories », *The ACME Novelty Library 18*, Chicago : The ACME Novelty Library, 2007, 52 p.

———, « Lint », *The ACME Novelty Library 20*, Chicago : The ACME Novelty Library, 2010, 76 p.

### Corpus secondaire

Eid, Jean-Paul, *Le fond du trou*, Montréal : La pastèque, 2011, 56 p.

Killoffer, *676 apparitions de Killoffer*, Paris : L'association, 2002, 48 p.

Mazzucchelli, David, *Asterios Polyp*, New York : Pantheon Books, 2009, 344 p.

Ware, Chris, *The ACME Novelty Library Final Report to Shareholders and Saturday Afternoon Rainy Day Fun Book*, New York : Pantheon, 2005, 108 p.

———, *The ACME Novelty Library 16*, Chicago : the ACME Novelty Library, 2005, 64 p.

———, *The ACME Novelty Library 17*, Chicago : the ACME Novelty Library, 2006, 64 p.

———, « Thanksgiving », *The ACME Novelty Library 18.5*, Chicago : The ACME Novelty Library, 2007, 6 f.

———, *The ACME Novelty Library 19*, Chicago : the ACME Novelty Library, 2008, 80 p.

## Sur Chris Ware

Banita, Georgiana, « Chris Ware and the Pursuit of Slowness », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, Jackson : University Press of Mississippi, 2010, p. 177-190.

Bredehoft, Thomas A., « Comics Architecture, Multidimensionality, and Time: Chris Ware's *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* », *MFS : Modern Fiction Studies*, Vol. 52, n° 4 (hiver), Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 869-889.

Cates, Isaac, « Comics and the Grammar of Diagrams », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, Jackson : University Press of Mississippi, 2010, p. 90-104.

Gilmore, Shawn, « Public and Private Histories in Chris Ware's *Jimmy Corrigan* », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, Jackson : University Press of Mississippi, 2010, p.146-158.

Girard, Marianne, « Du super-héros au père symbolique dans le roman graphique américain : une étude de *David Boring* de Daniel Clowes et de *Jimmy Corrigan* de Chris Ware », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, 90 f.

Groensteen, Thierry, « Chris Ware : Transmission, ressemblances, impermanence », *Neuf et demi, le blog de Thierry Groensteen*, sur *neuvième art 2.0*, janvier 2010, en ligne, <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article17>>, consulté le 30 novembre 2011.

Peters, Tim, « Chris Ware's ANL #20 », *The Point Magazine*, Issue 4, Printemps 2011, en ligne, <<http://www.thepointmag.com/2011/reviews/chris-ware%E2%80%99s-anl-20>>, consulté le 30 novembre 2011.

Prager, Bratt, « Modernism in the contemporary Graphic Novel: Chris Ware and the Age of Mechanical Reproduction », John A. Lent [dir.], *International Journal of Comic Art*, vol. 5, n° 1 (printemps), 2003, p. 195-213.

- Raeburn, Daniel K., *Chris Ware*, New Heaven : Yale University Press, 2004, 112 p.
- Samson, Jacques et Benoît Peeters, *Chris Ware : La bande dessinée réinventée*, coll. « Réflexions faites », Turnhout (Belgique) : Les Impressions Nouvelles, 2010, 160 p.
- Sattler, Peter R., « Past Imperfect: "Building Stories" and the Art of Memory », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, Jackson : University Press of Mississippi, 2010, p. 206-222.
- Widiss, Benjamin, « Autobiography with Two Heads: *Quimby the Mouse* », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, Jackson : University Press of Mississippi, 2010, p. 159-173.
- Ware, Chris, entrevue avec Rebecca Bengal, « Interviews: On Cartooning », *POV*, en ligne, <[http://www.pbs.org/pov/tintinandi/sfartists\\_ware.php](http://www.pbs.org/pov/tintinandi/sfartists_ware.php)>, consulté le 30 novembre 2011.
- Worden, Daniel, « On modernism's Ruins: The Architecture of "Building Stories" and *Lost Buildings* », David M. Ball et Martha B. Kuhlman [dir.], *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*, Jackson : University Press of Mississippi, 2010, p. 107-120.

### **Sur la bande dessinée et l'image**

- Cohn, Jesse, « Translator's Comments on Benoît Peeters, "Four Conceptions of the Page" », *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, Vol. 3, n° 3, Department of English, University of Florida, 2007, 12 par. En ligne, <[http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3\\_3/cohn/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_3/cohn/)>, consulté le 30 novembre 2011.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris : Minuit, 1985, 378 p.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique*, coll. « U », Montréal : Nota Bene, Paris : Armand Colin, 1999, 193 p.

Groensteen, Thierry [dir.], *Bande Dessinée, Récit et Modernité : actes du colloque tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle* (Cerisy-la-Salle, 1-11 août 1987), Paris : Futuropolis et Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1988, 173 p.

———, *Système de la bande dessinée*, coll. « Formes sémiotiques », Paris : Presses Universitaires de France, 1999, 206 p.

———, *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2*, coll. « Formes sémiotiques », Paris : Presses Universitaires de France, 2011, 208 p.

Groupe  $\mu$  (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet), *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*, coll. « La couleur des idées », Paris : Seuil, 1992, 505 p.

Laffay, Albert, *Logique du cinéma*, Paris : Masson, 1964, 174 p.

Marion, Philippe, *Traces en cases : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve : Academia, Université catholique de Louvain, 1993, 291 p.

McCloud, Scott, *L'art invisible : comprendre la bande dessinée*, traduit de l'anglais par Dominique Petitfaux, Ligugé (France) : Delcourt, 1993, 224 p.

———, « Some Thoughts on Asterios Polyp », 17 juillet 2009, en ligne, <<http://scottmccloud.com/2009/07/17/some-thoughts-on-asterios-polyp>>, consulté le 30 novembre 2011.

Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, coll. « 10/18 », Paris : Union générale d'éditions, 1977, 370 p.

Morgan, Harry, *Principes des littératures dessinées*, coll. « Essais », Angoulême : Éditions de l'An 2, 2003, 399 p.

Nofuentes, Álvaro, « Structures narratives limites en bande dessinée », mémoire de Master I en bande dessinée, École Européenne Supérieure de l'Image, Université de Poitiers,

2010, 47 f. En ligne, <[http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=memoire&id\\_memoire=2](http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=memoire&id_memoire=2)>, consulté le 30 novembre 2011.

Peeters, Benoît, *Case, planche, récit : Comment lire une bande dessinée*, Paris : Casterman, 1998, 143 p.

Sauter, Catherine, *La bande dessinée québécoise (1979-1984) : Éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, thèse de doctorat en sémiologie, faculté des arts, Université du Québec à Montréal, 1990, 337 f.

Tremblay-Gaudette, Gabriel, « Le tressage à portée interprétative comme modalité de lecture : Étude du roman graphique *Watchmen* de Dave Gibbons et Alan Moore », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, 135 f.

Witek, Joseph, *Comic books as History*, University Press of Mississippi, 1989, 164 p.

### **Sur l'architecture, la mémoire et la narration**

Anderson, Stephen J. et Martin A. Conway, « Representations of autobiographical memories », Martin A. Conway [dir.], *Cognitive Models of Memory*, Cambridge : The MIT Press, 1997, p. 217-246.

Anonyme, *Rhetorica ad Herennium*, traduit par Harry Caplan, coll. « Loeb Classical Library », Cambridge : Harvard University Press, 1954, 496 p. Extraits en ligne, <[http://www.utexas.edu/research/memoria/Ad\\_Herennium\\_Passages.html](http://www.utexas.edu/research/memoria/Ad_Herennium_Passages.html)>, consulté le 30 novembre 2011.

Ašić, Tijana, *La représentation cognitive du temps et de l'espace : étude pragmatique des données linguistiques en français et dans d'autres langues*, thèse de doctorat, Institut des Sciences Cognitives (Université Lumière-Lyon 2), Faculté des Lettres de l'Université de Genève, 2004, 470 f. En ligne, <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/75/57/PDF/tel-00007999.pdf>>, consulté le 30 novembre 2011.



———, *Espace, temps, prépositions*, Genève-Paris : Librairie Droz, 2008, 312 p.

Augustin, « Livre XI », *Les confessions*, Traduction de J. Trabucco, Paris : GF-Flammarion, 1999, 382 p.

Barthes, Roland, « L'effet de réel », Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 81-90.

Chassay, Jean-François et Bertrand Gervais, « Avant-propos : De quels lieux parlons-nous? », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal : Liber, p. 9-12.

Conway, Martin A., « Introduction: models and data », Martin A. Conway [dir.], *Cognitive Models of Memory*, Cambridge : The MIT Press, 1997, p. 1-9.

Faris, Wendy B., *Labyrinths of Language: Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1988, 256 p.

Gervais, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire – Tome 2*, coll. « Erres Essais », Montréal : Le Quartanier, 2008, 207 p.

Gross, David, *Lost Time: On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture*, Amherst : University of Massachusetts Press, 2000, 199 p.

Hartog, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, coll. « Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris : Seuil, 2002, 272 p.

Quintilien, « Institution Oratoire, livre XI, II : De la mémoire », *Quintilien et Pline le Jeune : œuvres complètes*, traduit et dirigé par M. Nisard, Paris : Firmin Didot, 1865. Texte intégral en ligne, <<http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat11.htm#II>>, consulté le 30 novembre 2011.

Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, coll. « Points Essais », Paris : Seuil, 2000, 656 p.

Schacter, Daniel L., *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*, coll. « BasicBooks », New York : HarperCollins, 1996, 398 p.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1999, 347 p.

Tulving, Endel, *Elements of Episodic Memories*, Oxford : Clarendon Press, New York : Oxford University Press, 1983, 351 p.

Wunenburger, Jean-Jacques, « Rationalité philosophique et figures symboliques », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal : Liber, p. 33-44.

Yates, Frances, *The Art of Memory*, Chicago : University of Chicago Press, 464 p.

## APPENDICE A

### EXEMPLIER

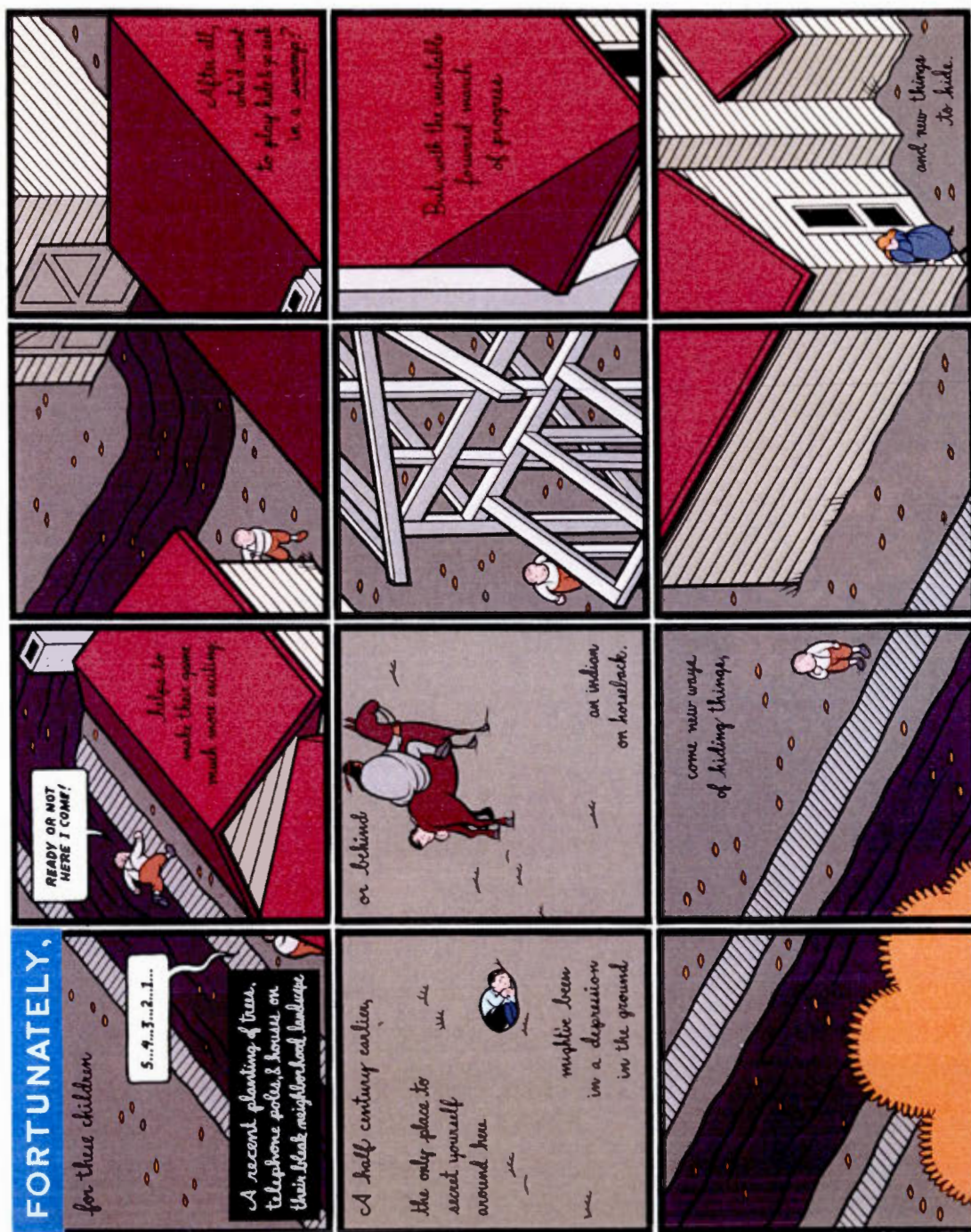
<b>A.1</b>	<i>Jimmy Corrigan</i> , p. 210 <sup>152</sup> (ratio 1:1) .....	122
<b>A.2</b>	<i>The ACME Novelty Final Report to Shareholders</i> , p. 40 (2:3) .....	123
<b>A.3</b>	<i>Jimmy Corrigan</i> , p. 211 (1:1) .....	124
<b>A.4</b>	<i>Ibid.</i> , p. 56 (1:1) .....	125
<b>A.5</b>	<i>Ibid.</i> , p. 43 (1:1) .....	126
<b>A.6</b>	<i>Ibid.</i> , p. 9 (1:1) .....	127
<b>A.7</b>	<i>Ibid.</i> , p. 10 (1:1) .....	128
<b>A.8</b>	<i>Ibid.</i> , p. 20 (1:1) .....	129
<b>A.9</b>	<i>Ibid.</i> , p. 2-3 (1:1) .....	130
<b>A.10</b>	<i>Quimby the Mouse</i> , p. 10 (2:3) .....	131
<b>A.11</b>	<i>Ibid.</i> , p. 15 (2:3) .....	132
<b>A.12</b>	<i>Ibid.</i> , p. 20 (2:3) .....	133
<b>A.13</b>	<i>Ibid.</i> , p. 28 (2:3) .....	134
<b>A.14</b>	<i>Ibid.</i> , p. 35 (1:1) .....	135
<b>A.15</b>	<i>Building Stories</i> , p. 8-9 (3:5) .....	136
<b>A.16</b>	<i>Ibid.</i> , p. 27 (9:10) .....	137
<b>A.17</b>	<i>Ibid.</i> , p. 12-13, 14-15, 16-17, 18-19, 30-31, 34-35, 36-37, 44-45, 46-47, 48-49 (détails) .....	138
<b>A.18</b>	<i>Ibid.</i> , p. 14-15 (3:5) .....	140
<b>A.19</b>	<i>Ibid.</i> , p. 43 (9:10) .....	141
<b>A.20</b>	<i>Ibid.</i> , 2 <sup>e</sup> de couverture et p. 1 (3:5) .....	142
<b>A.21</b>	<i>Ibid.</i> , p. 28 (9:10) .....	143
<b>A.22</b>	<i>Lint</i> , p. 5 (1:1) .....	144

---

<sup>152</sup> Pour les ouvrages non paginés, le recto de la première feuille est compté comme première page. Voir la bibliographie pour les références complètes.

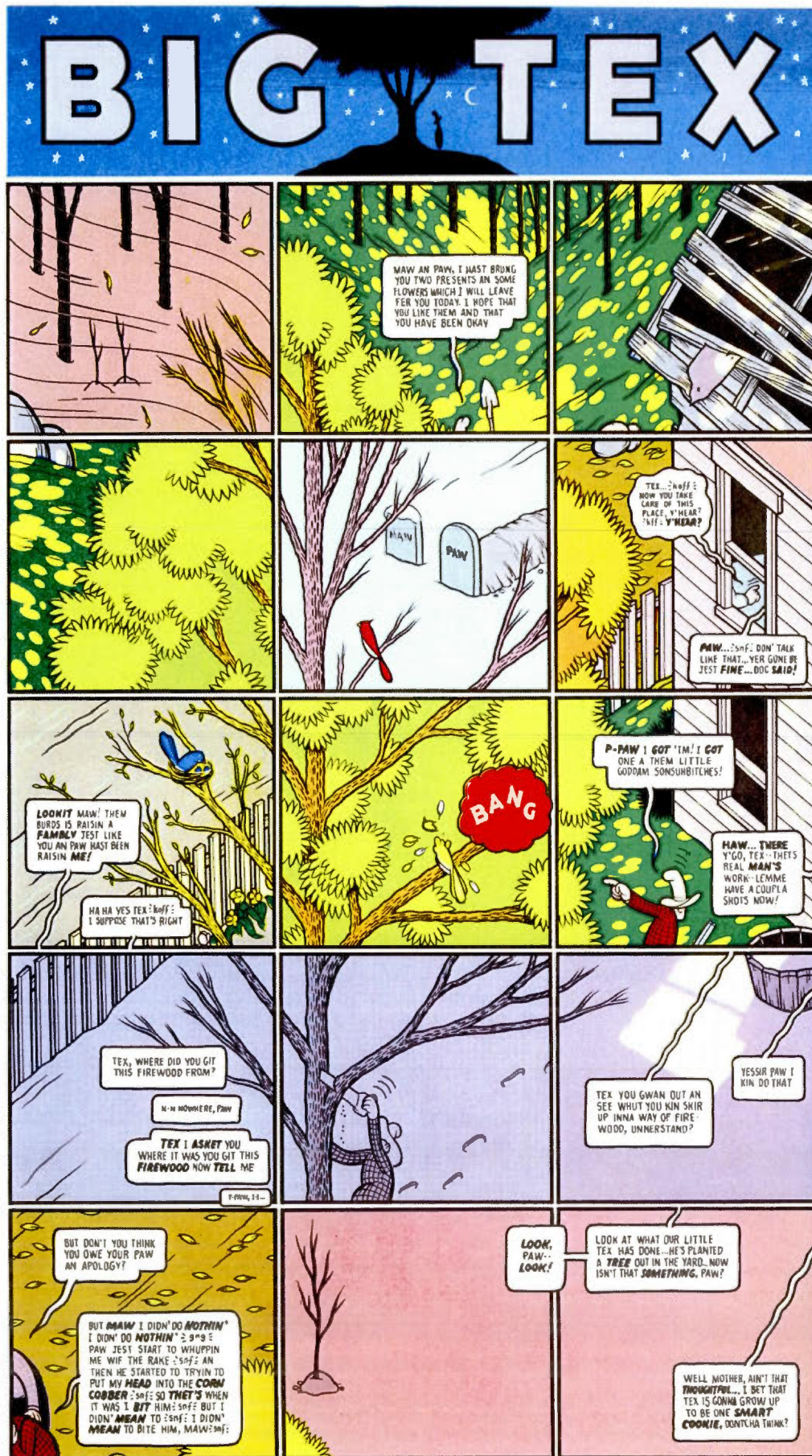
<b>A.23</b>	<i>Ibid.</i> , p. 9 (1:1) .....	145
<b>A.24</b>	<i>Ibid.</i> , p. 29 (1:1) .....	146
<b>A.25</b>	<i>Ibid.</i> , p. 7 (1:1) .....	147
<b>A.26</b>	<i>Ibid.</i> , p. 48 (1:1) .....	148
<b>A.27</b>	<i>Ibid.</i> , p. 76 (1:1) .....	149
<b>A.28</b>	<i>Ibid.</i> , p. 58 (1:1) .....	150
<b>A.29</b>	<i>Ibid.</i> , p. 68 (1:1) .....	151
<b>A.30</b>	<i>Ibid.</i> , p. 71 (1:1) .....	152



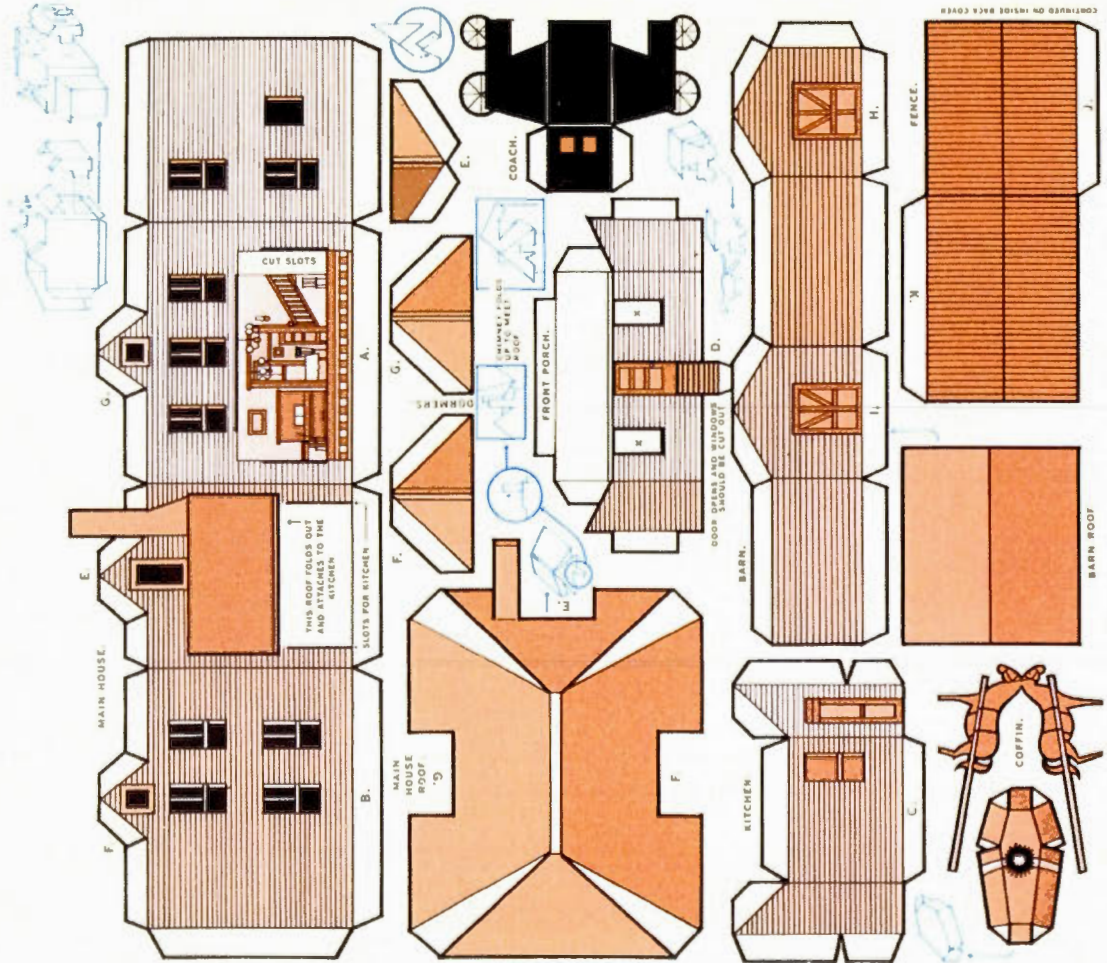


A.1 Jimmy Corrigan, p. 210 (ratio 1:1).

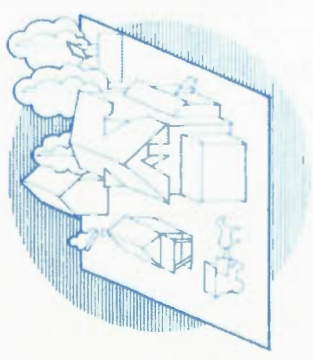








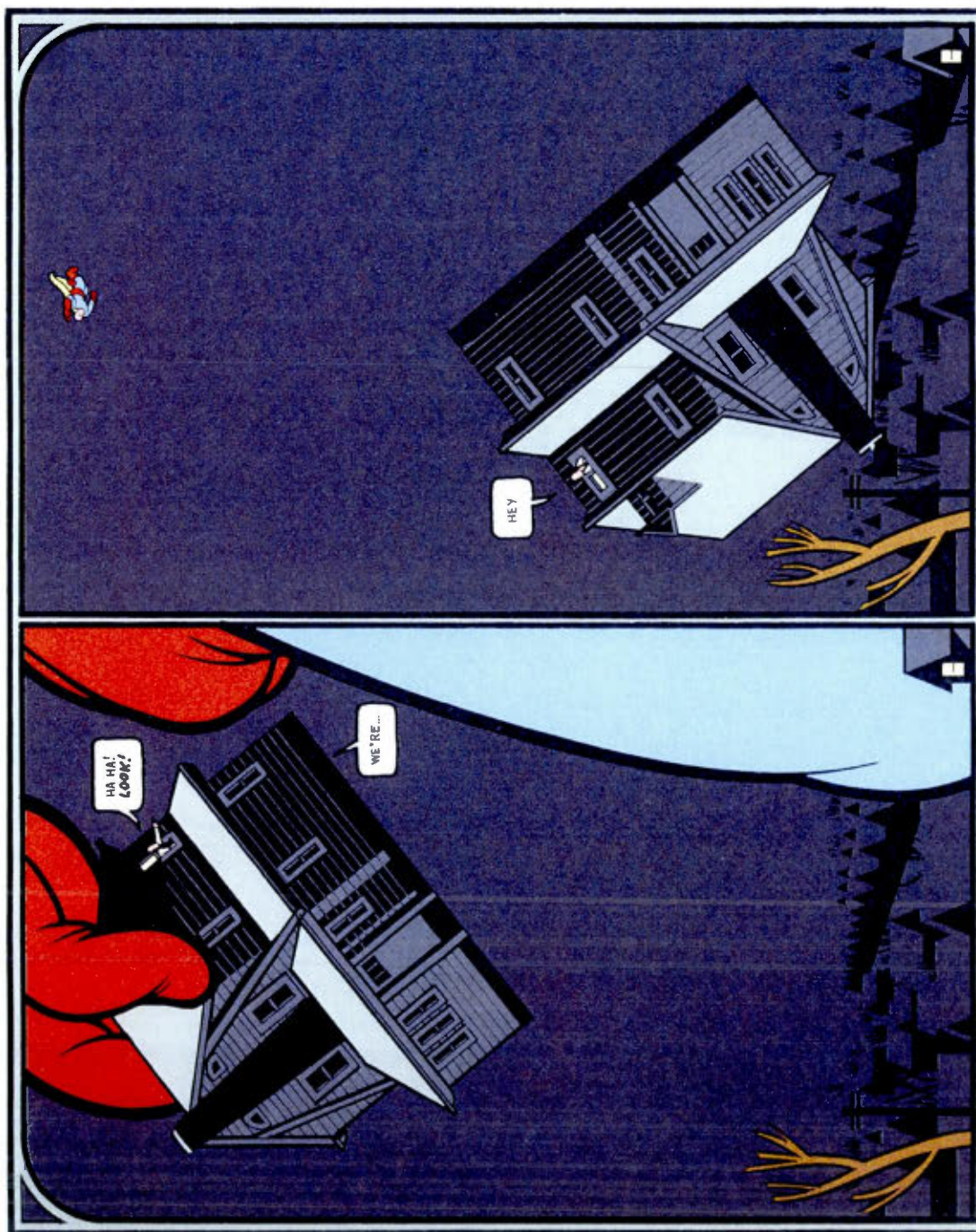
**PAGES 206-207.** ... It should be readily apparent that the model of this model that supplied with it are "child's play" or "ivory tower" models. The "child's play" or "ivory tower" models are sometimes "preconceptions" - which really do serve no other purpose than to transcend one's experience of an evocative work - shall in this model be used to illustrate the increasing complexity of such "paper toys" in respect to books, plays, and corporate presentations is enough to muzzle anyone who must look towards the future. The model is a satisfaction or plot, panographic or electrostatic enlargement of all primary shapes, and careful study of the construction of the model will reveal the increasing complexity of the model of relative usefulness. An outfit of water-color paints, a sharp knife, and limited background in human anatomy and art are conditions to say, not entirely necessary, but to help the student to fully appreciate the intricacies of the model. The student who attempts the first will find themselves more acquainted with the model than they are. The model is a "wamp" of movement and the fantasy is nothing more than a "wamp" of movement and mathematical skills of the textbook's author. All subjects regarding measurement of parts, tabs and - street - being forfeit and no submitted claims to the contrary shall be held.



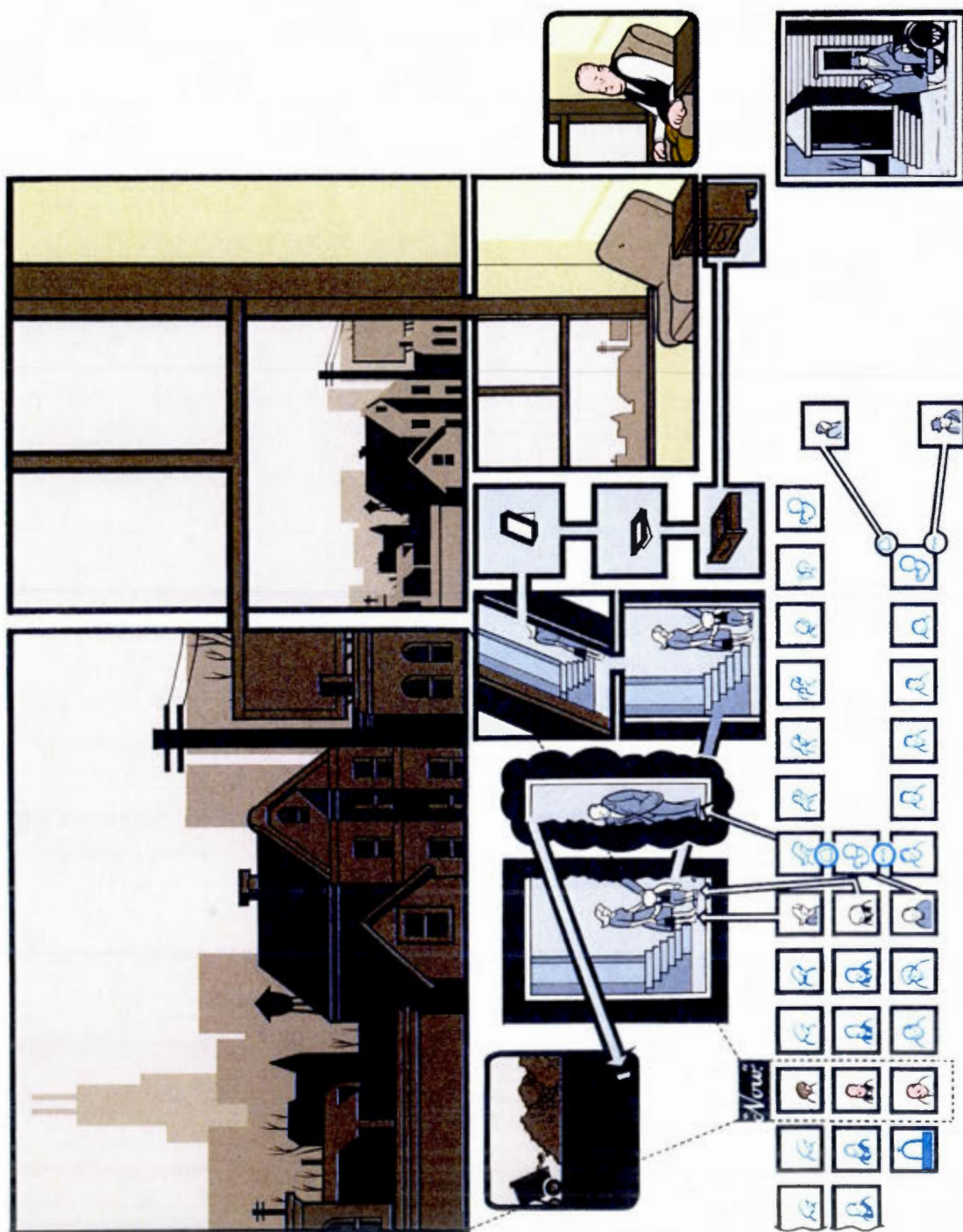
**NOTE.** - After reading of the history of the model, the student will note that the model is a "wamp" of movement and mathematical skills of the textbook's author. All subjects regarding measurement of parts, tabs and - street - being forfeit and no submitted claims to the contrary shall be held.

**INSTRUCTIONS.** - Given the generally intuitive nature of the task, no detailed directions are provided. It is believed that the student will find the model to be a "wamp" of movement and mathematical skills of the textbook's author. All subjects regarding measurement of parts, tabs and - street - being forfeit and no submitted claims to the contrary shall be held.



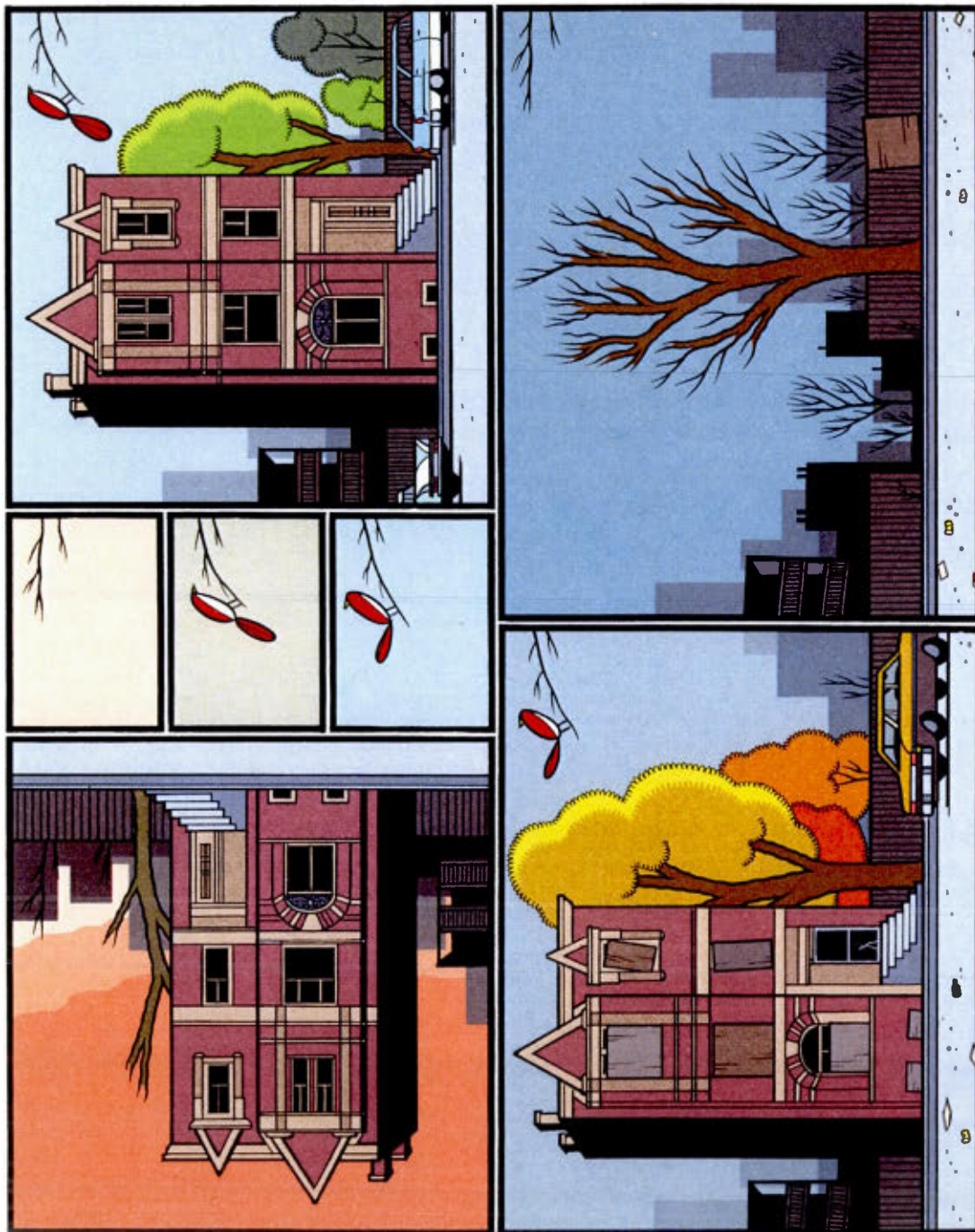


A.4 Jimmy Corrigan, p.56 (1:1).



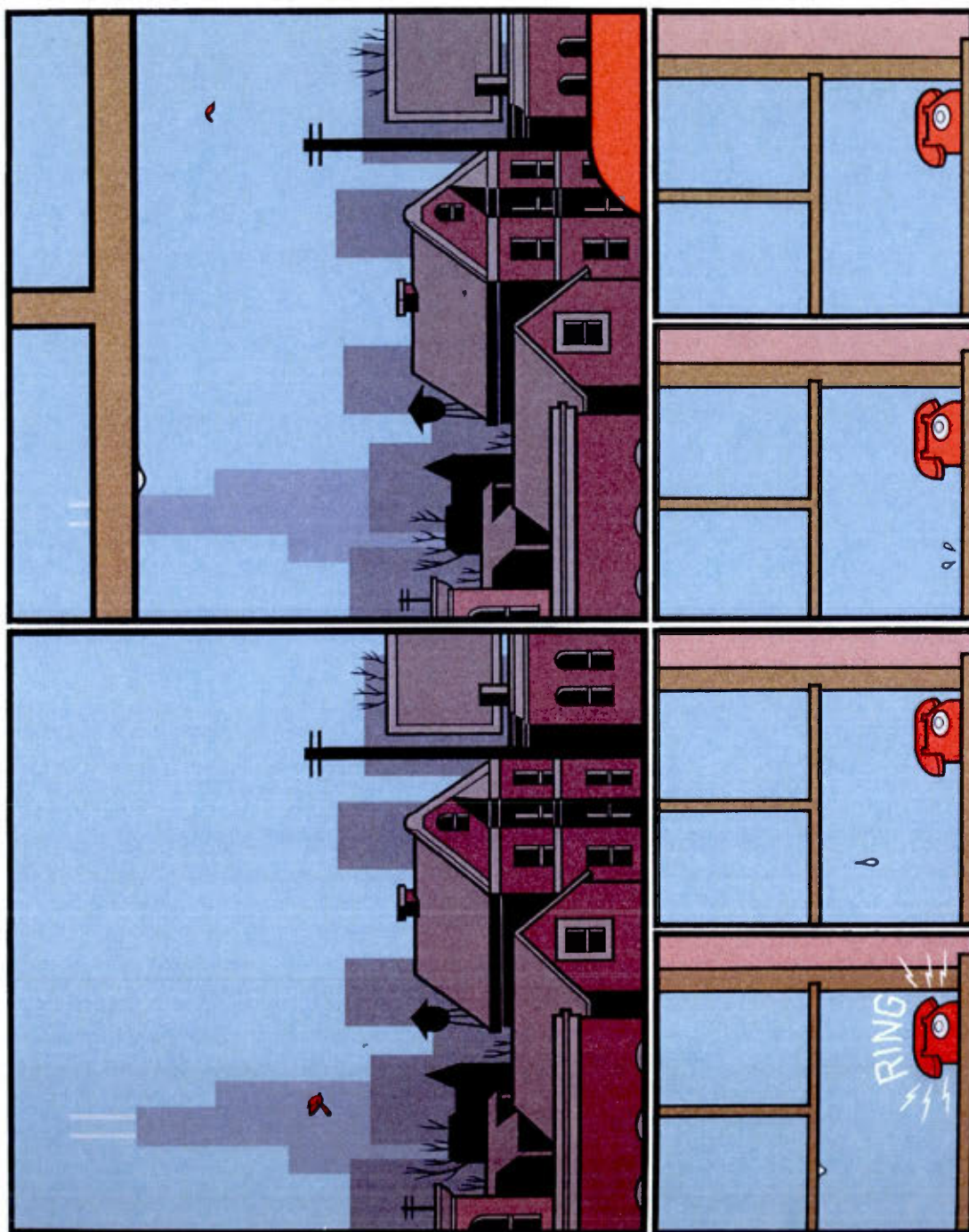
A.5 Jimmy Corrigan, p. 43 (1:1).



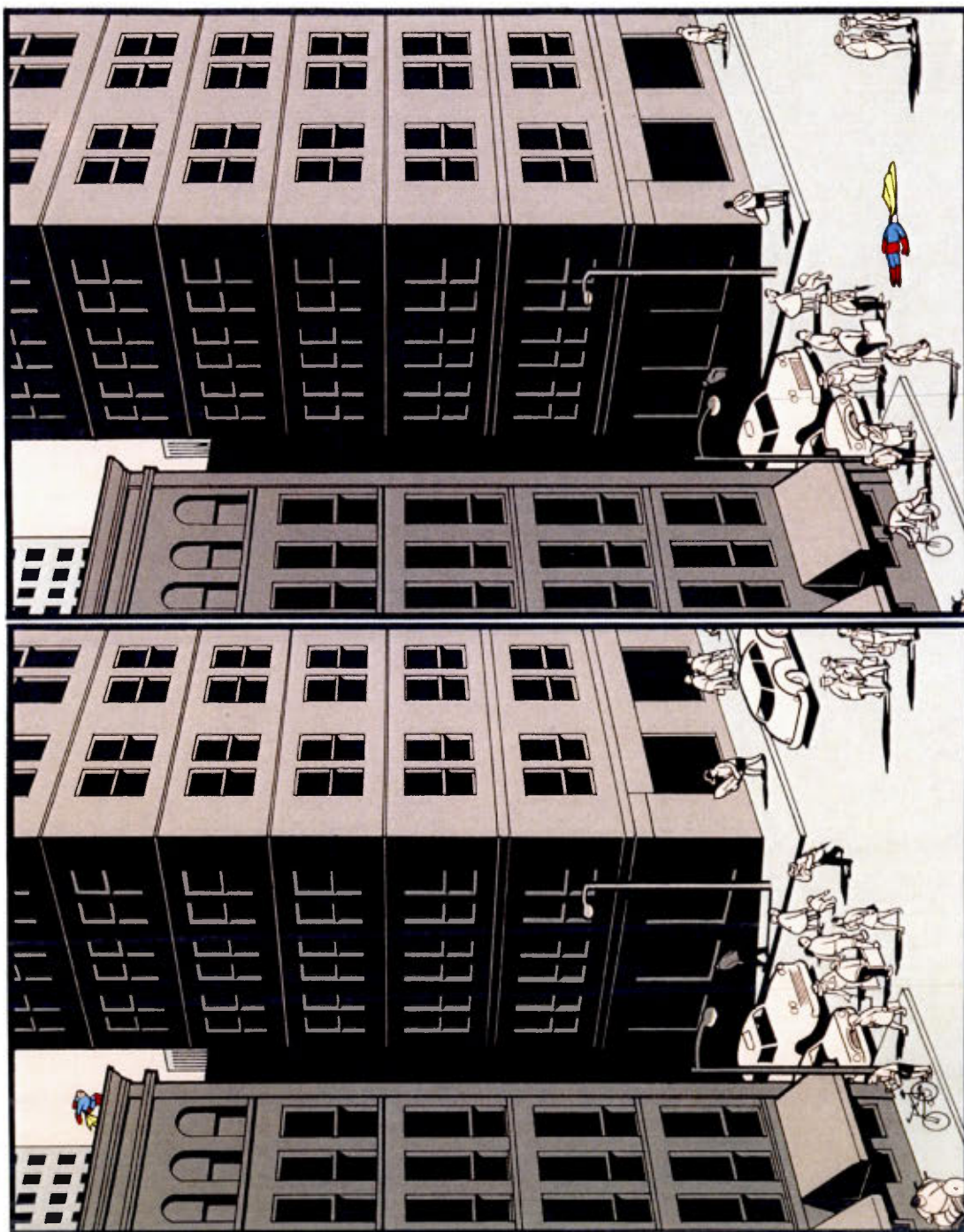


A.6 Jimmy Corrigan, p. 9 (1:1).





A.7 Jimmy Corrigan, p. 10 (1:1).

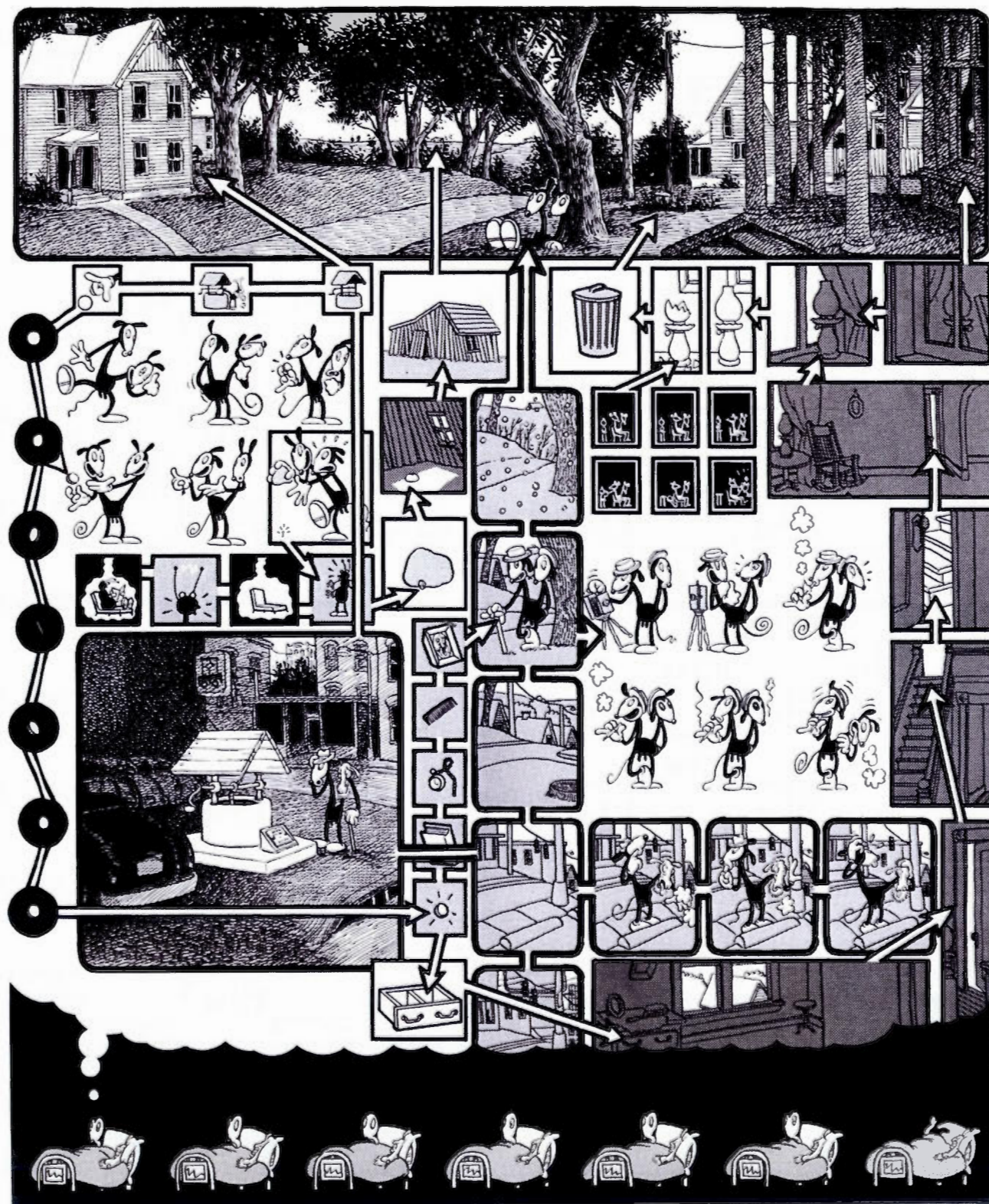


A.8 Jimmy Corrigan, p. 20 (1:1).



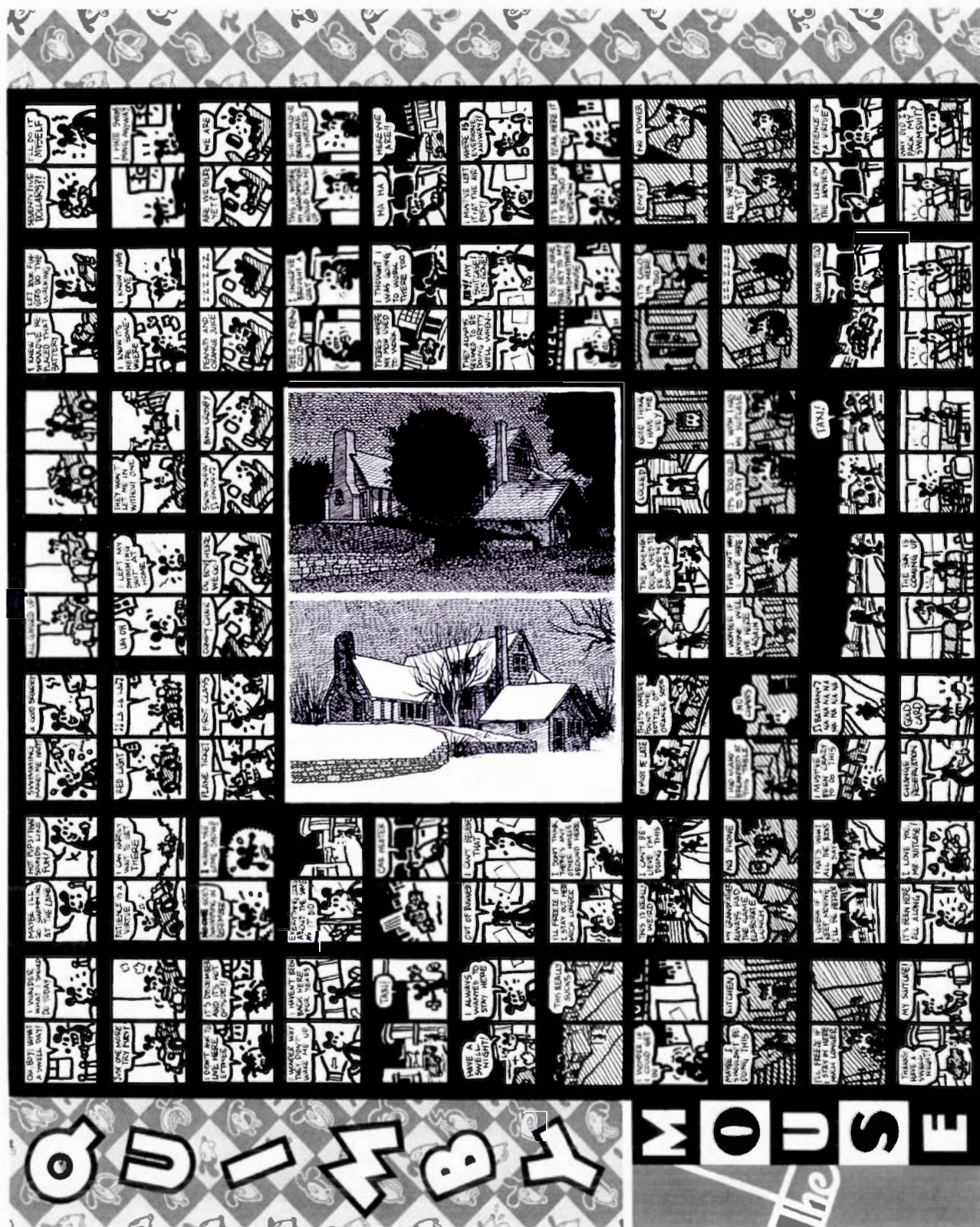






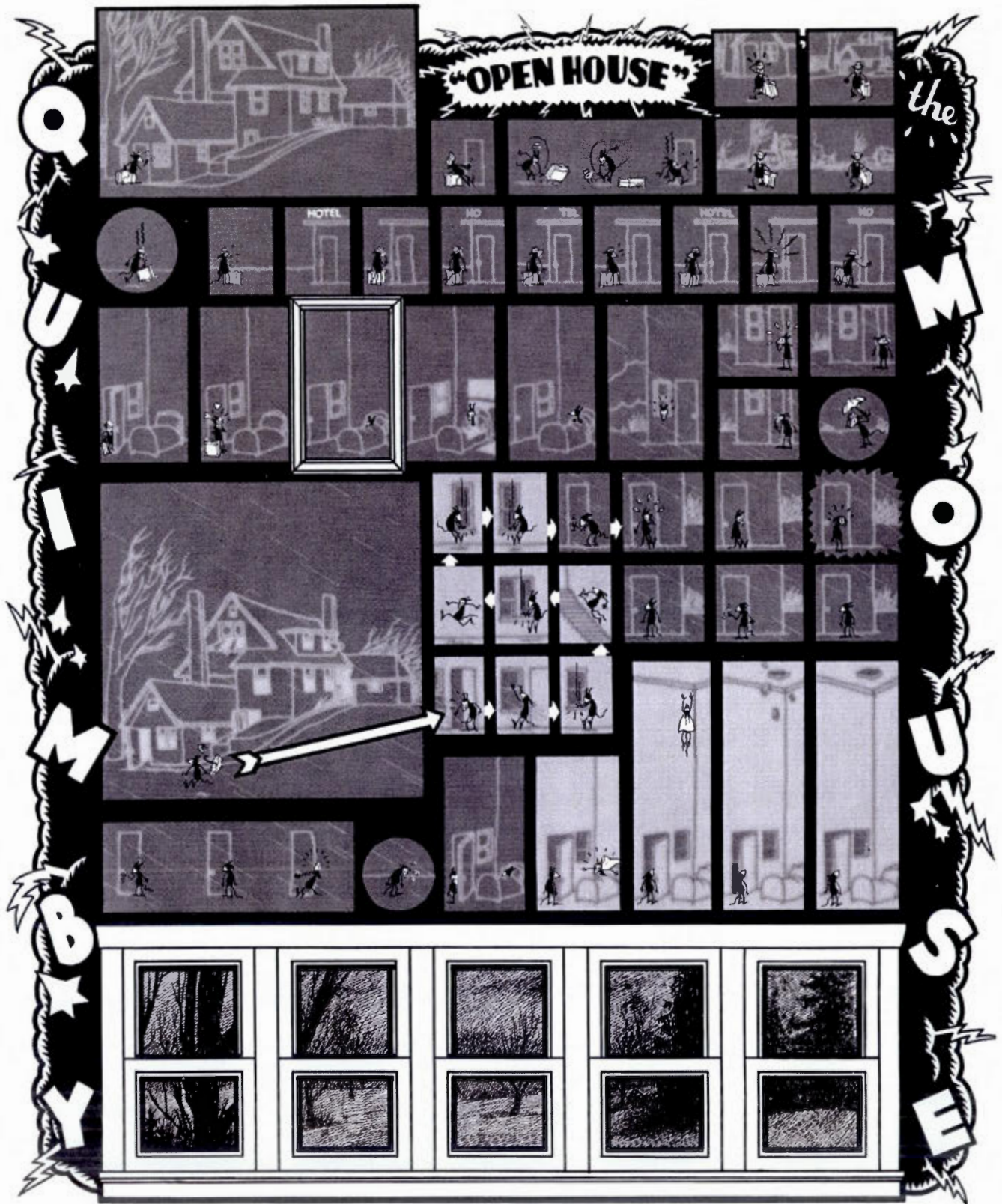
**A.10** *Quimby the Mouse*, p. 10 (2:3).





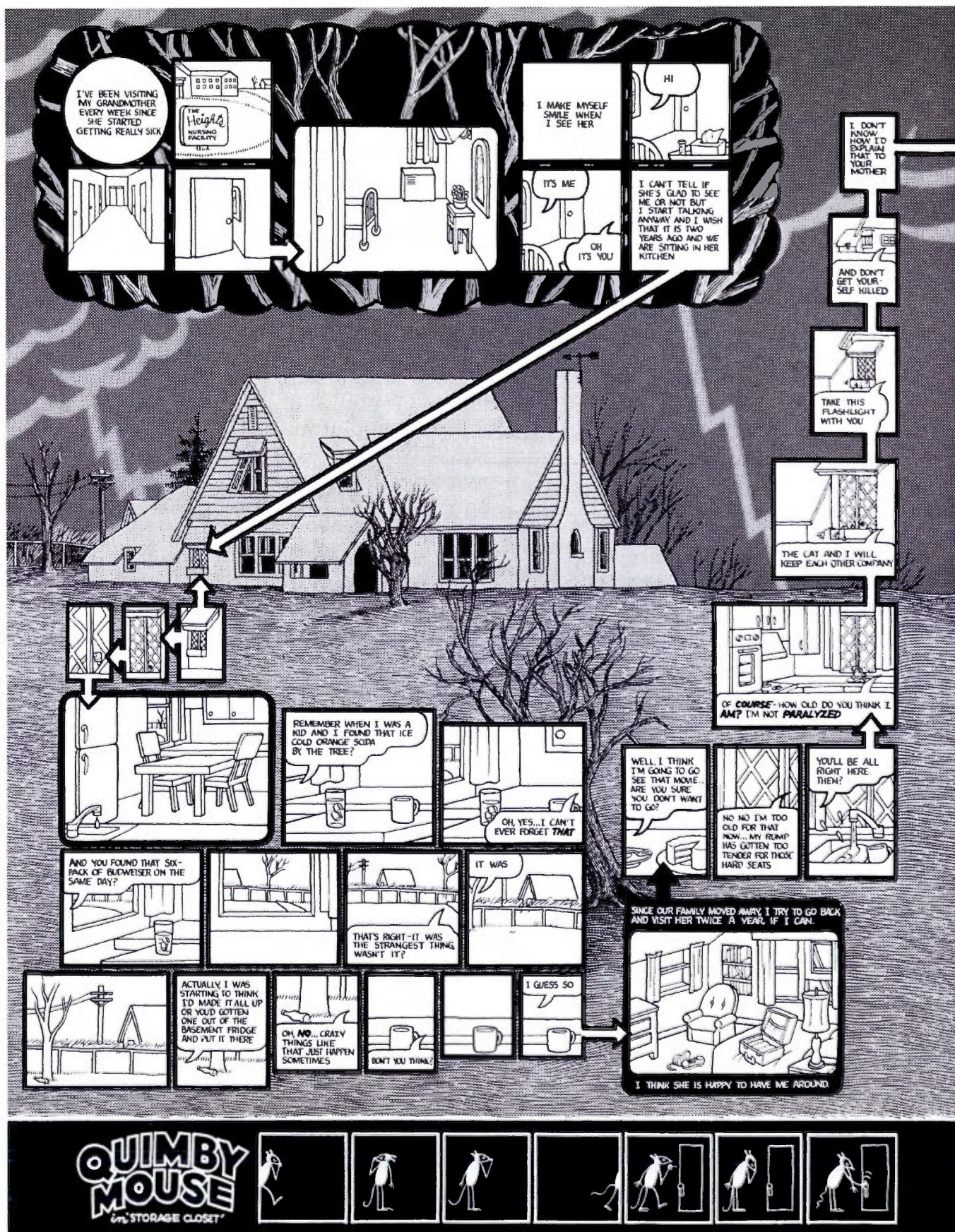
A.11 Quimby the Mouse, p. 15 (2:3).





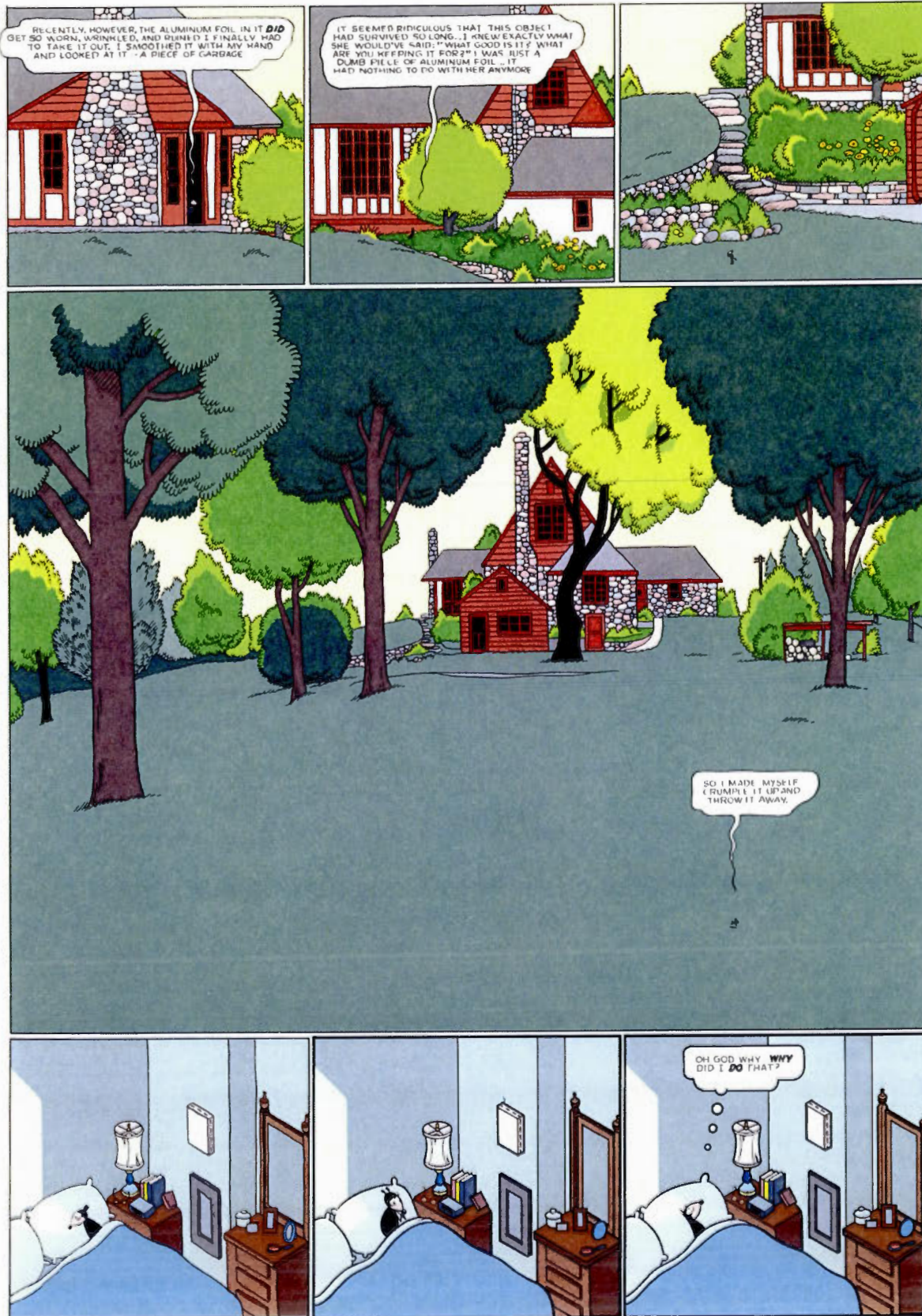
A.12 *Quimby the Mouse*, p. 20 (2:3).





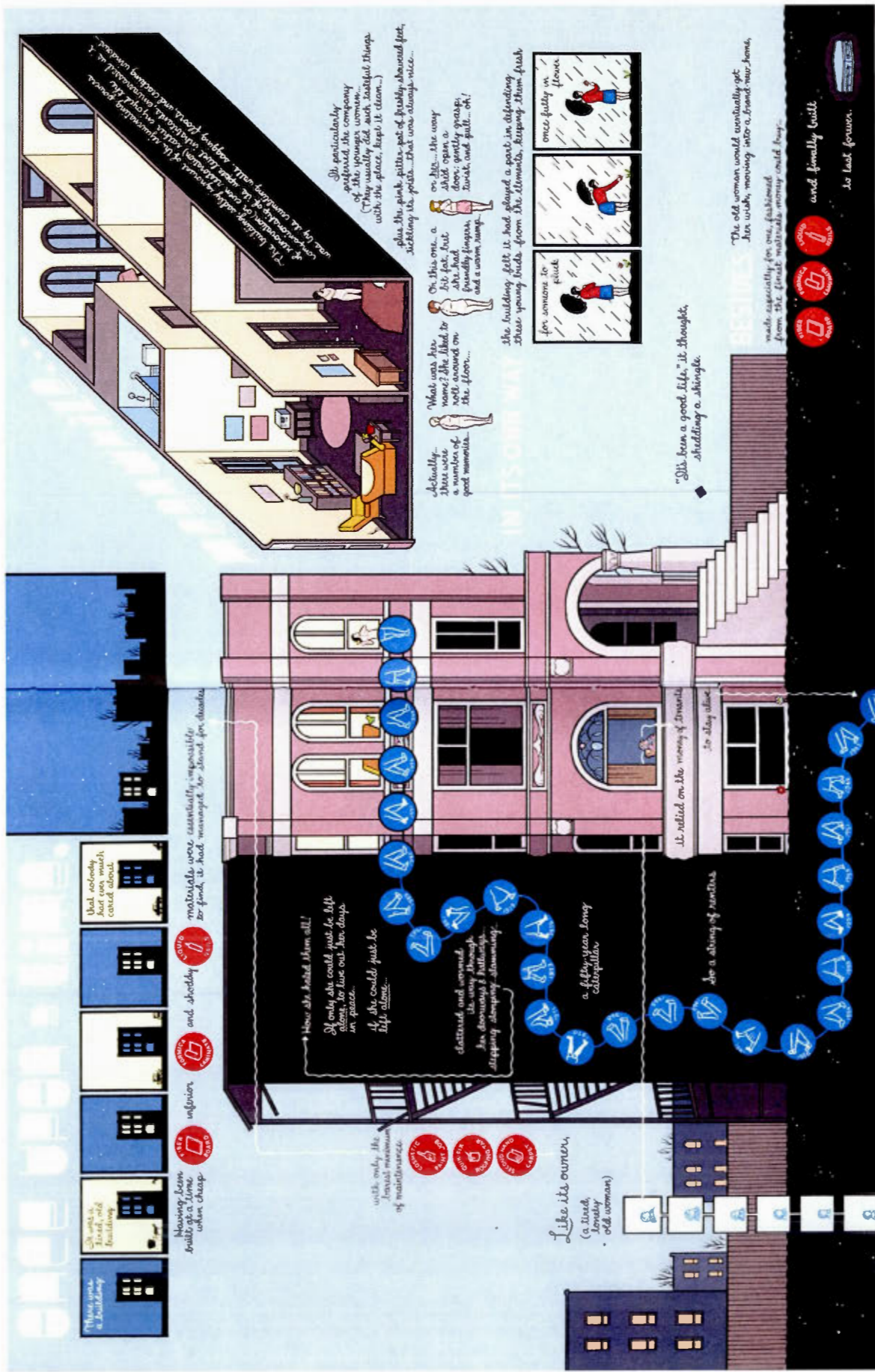
A.13 Quimby the Mouse, p. 28 (2:3).





A.14 *Quimby the Mouse*, p. 35 (2:3).

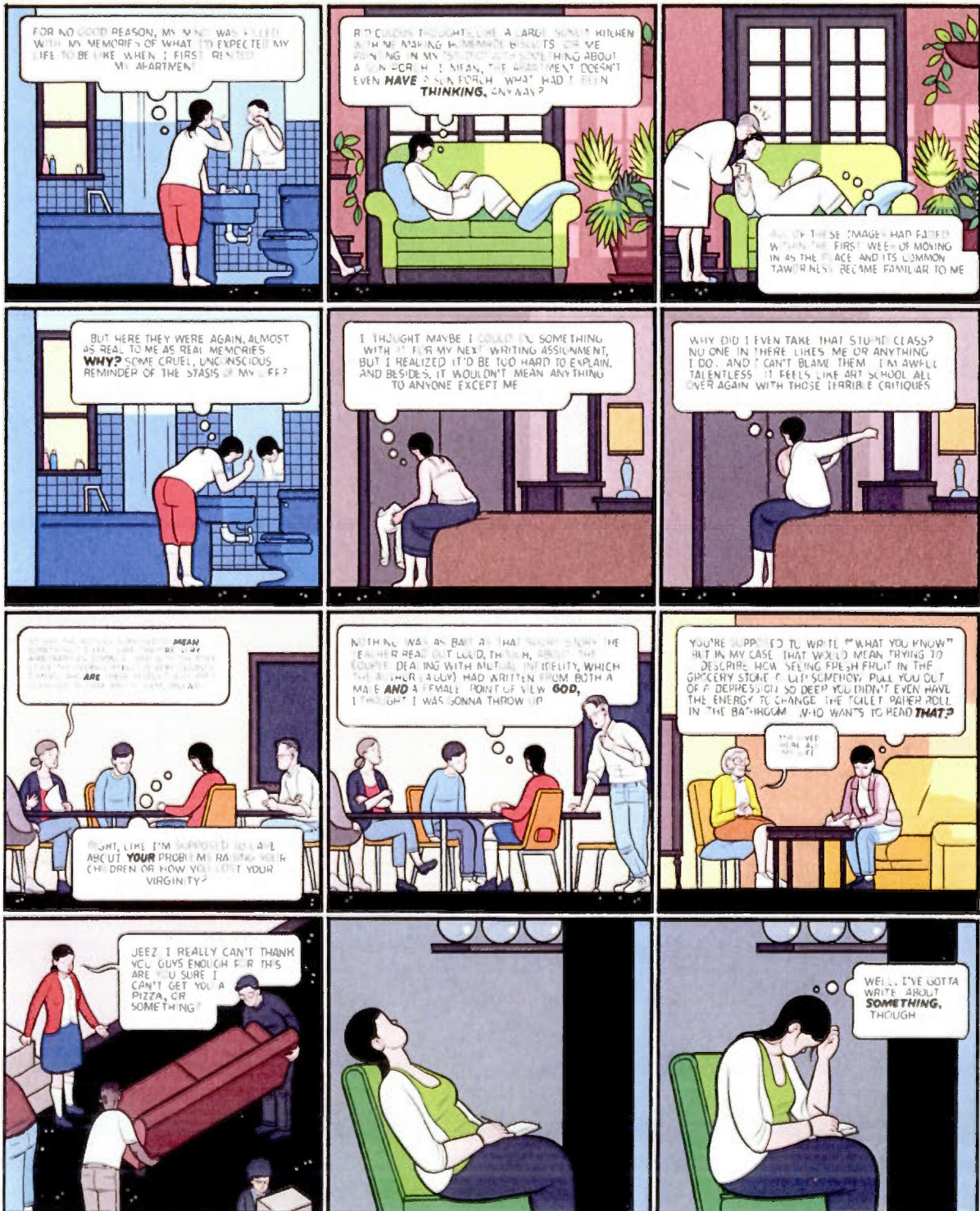


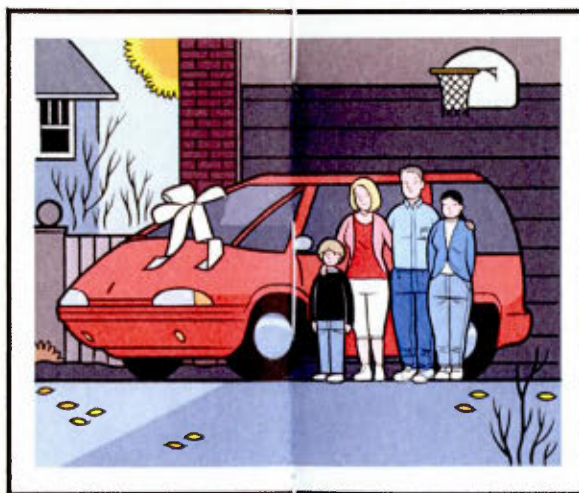
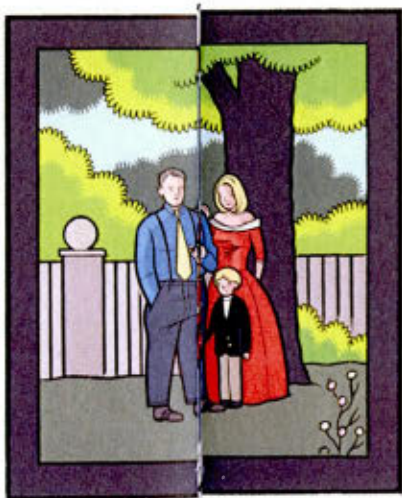


A.15 Building Stories, p. 8-9 (3:5).



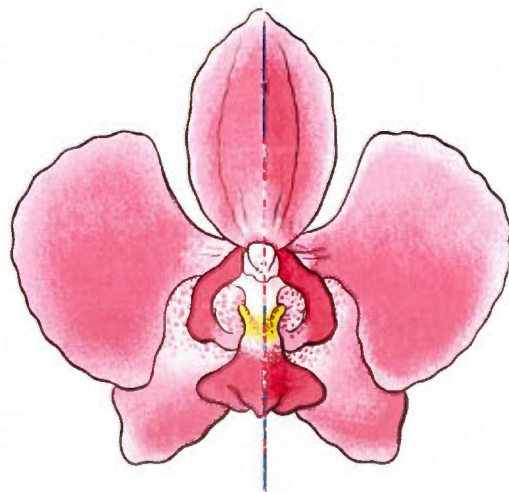
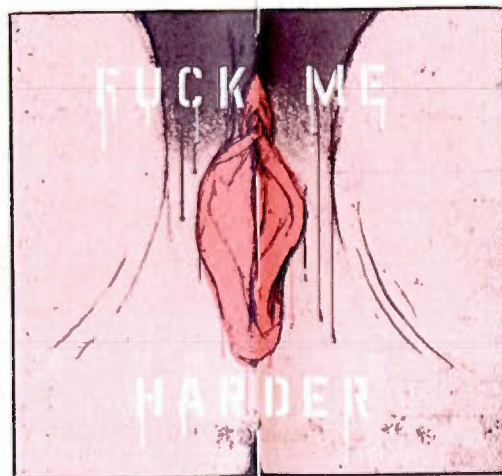
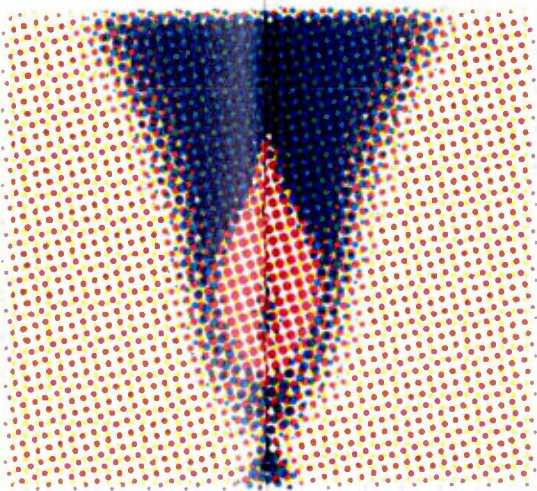
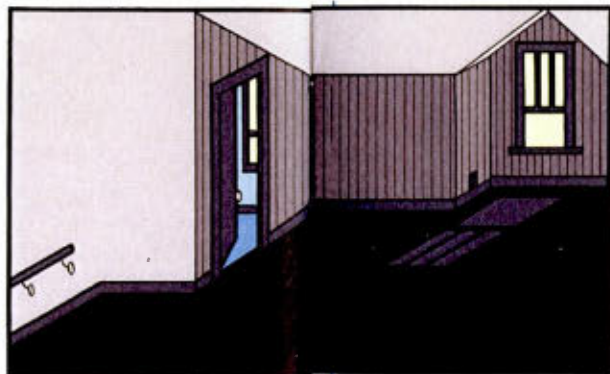
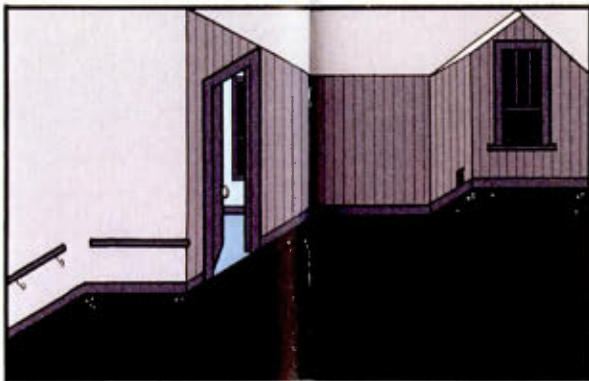
# THIS MORNING





A.17 *Building Stories*, p. 12-13, 14-15, 16-17, 18-19, 30-31 (details).



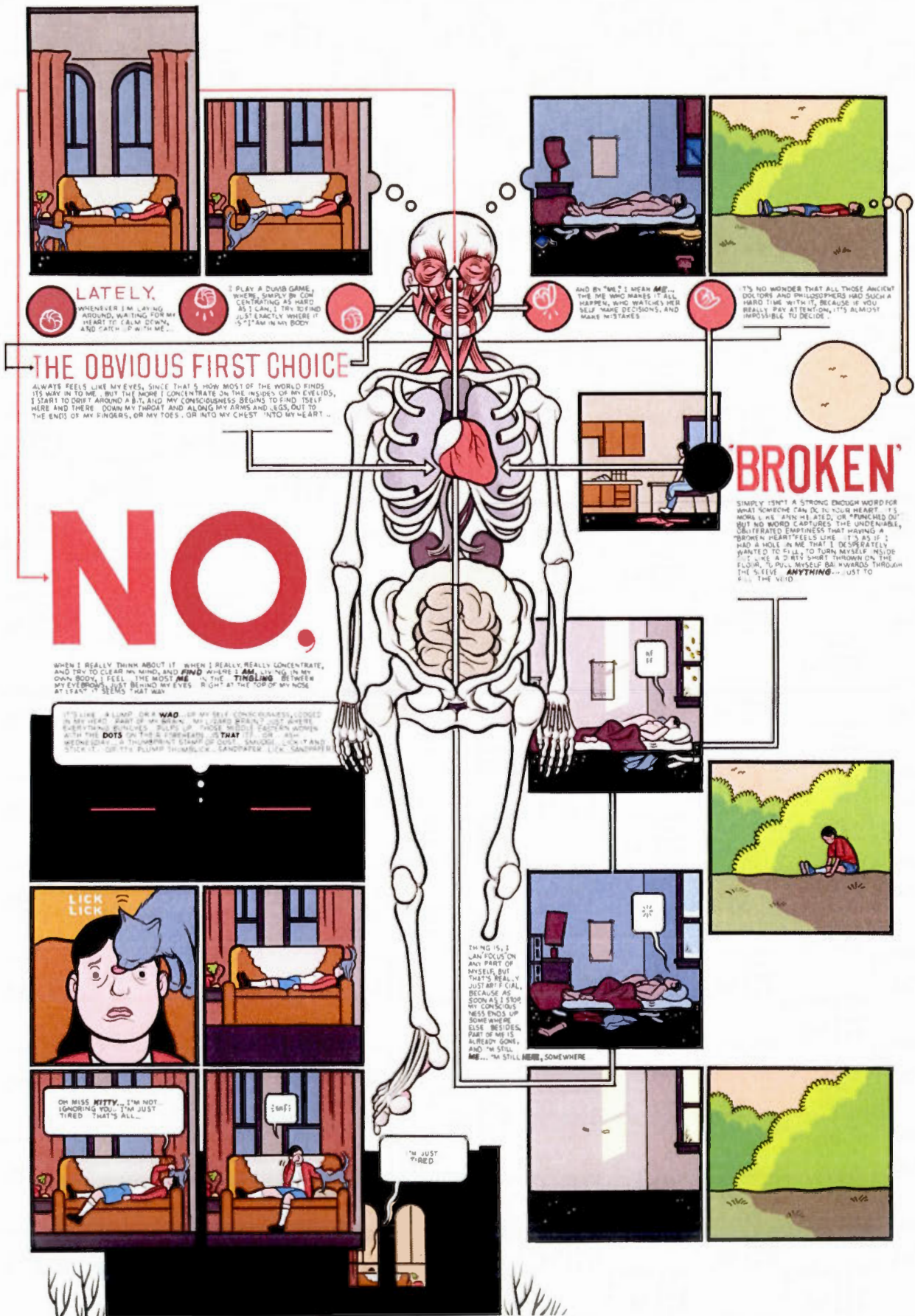


A.17 (suite) *Building Stories*, p. 34-35, 36-37, 44-45, 46-47, 48-49 (details).



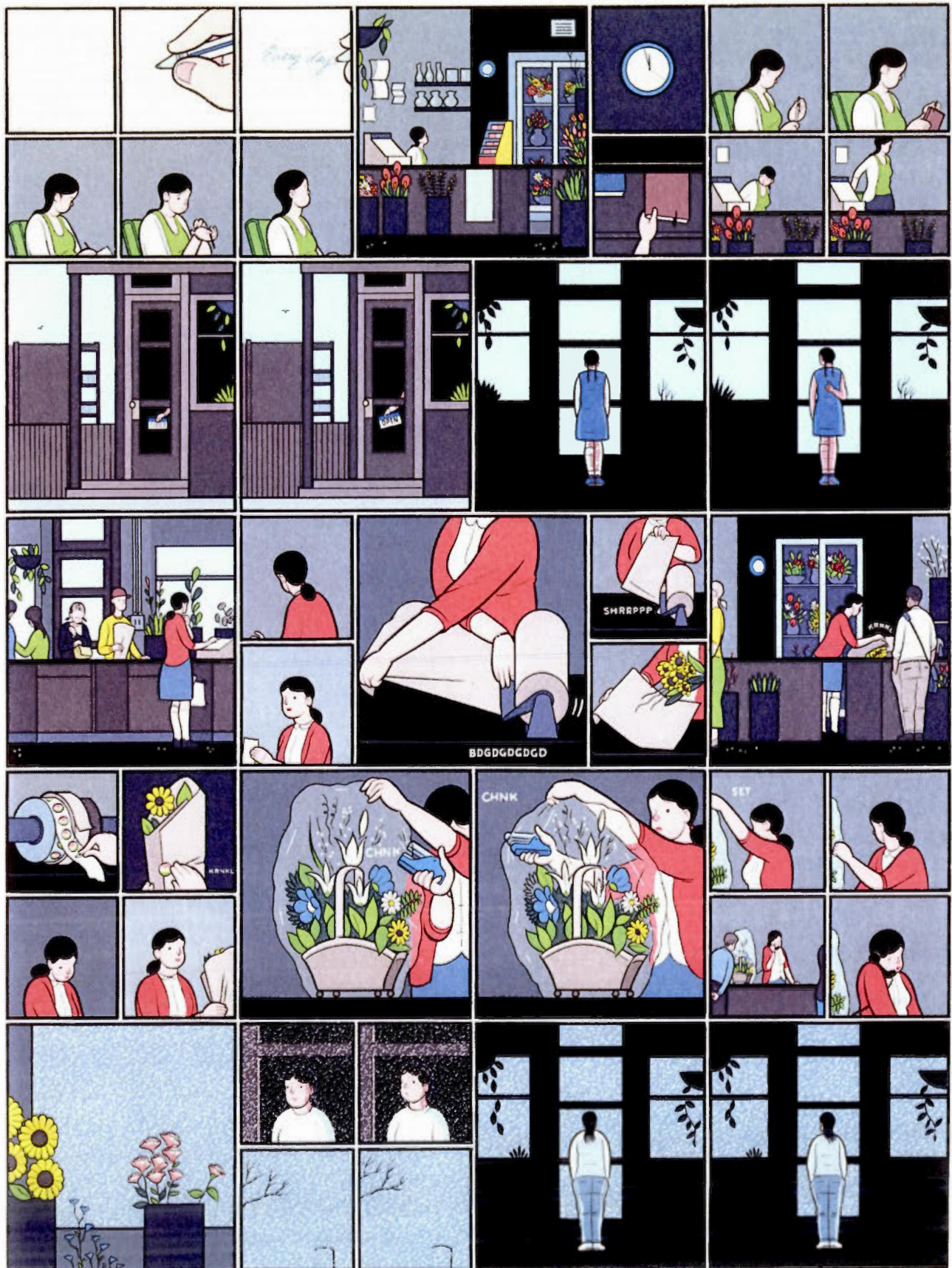






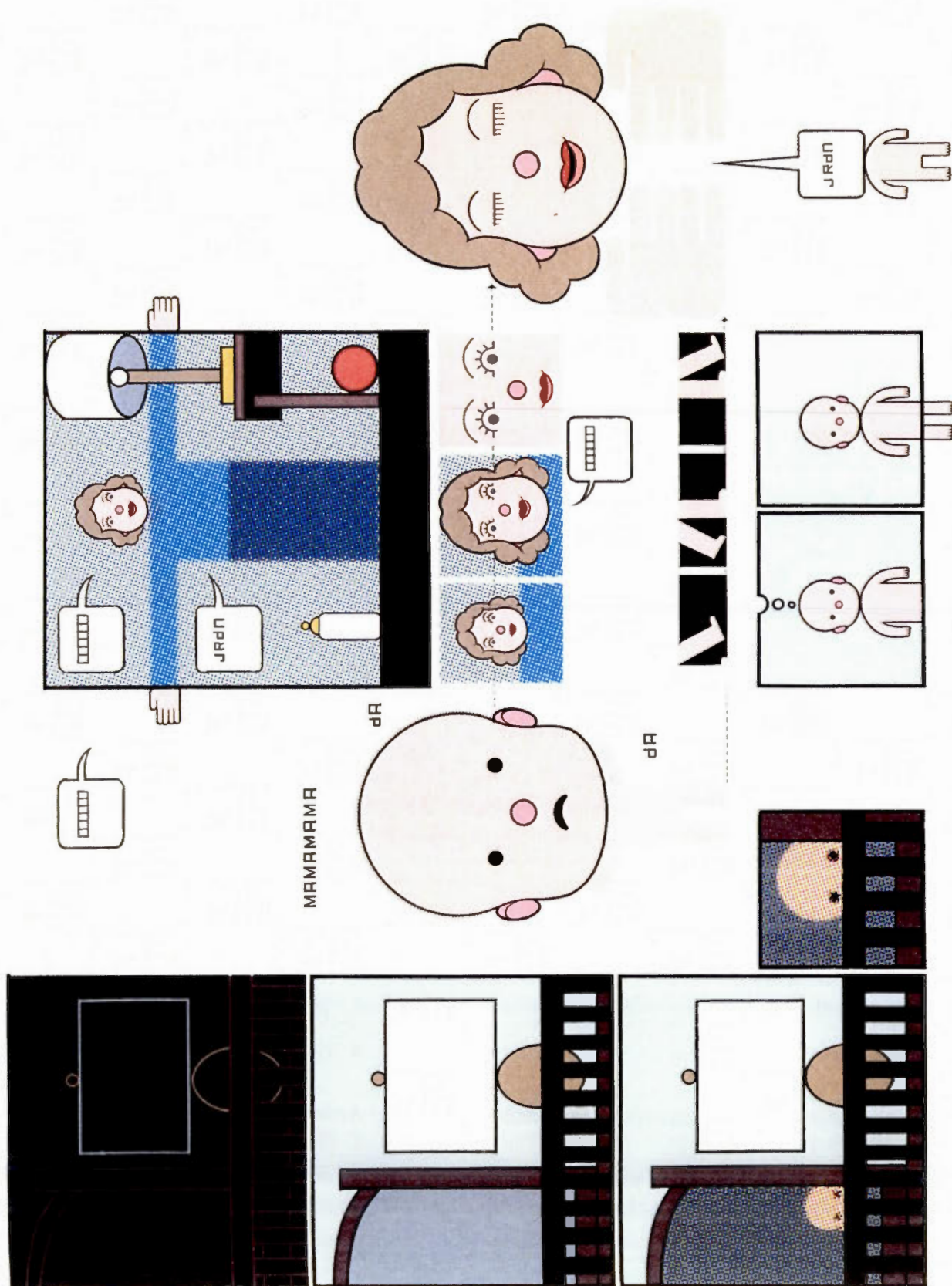




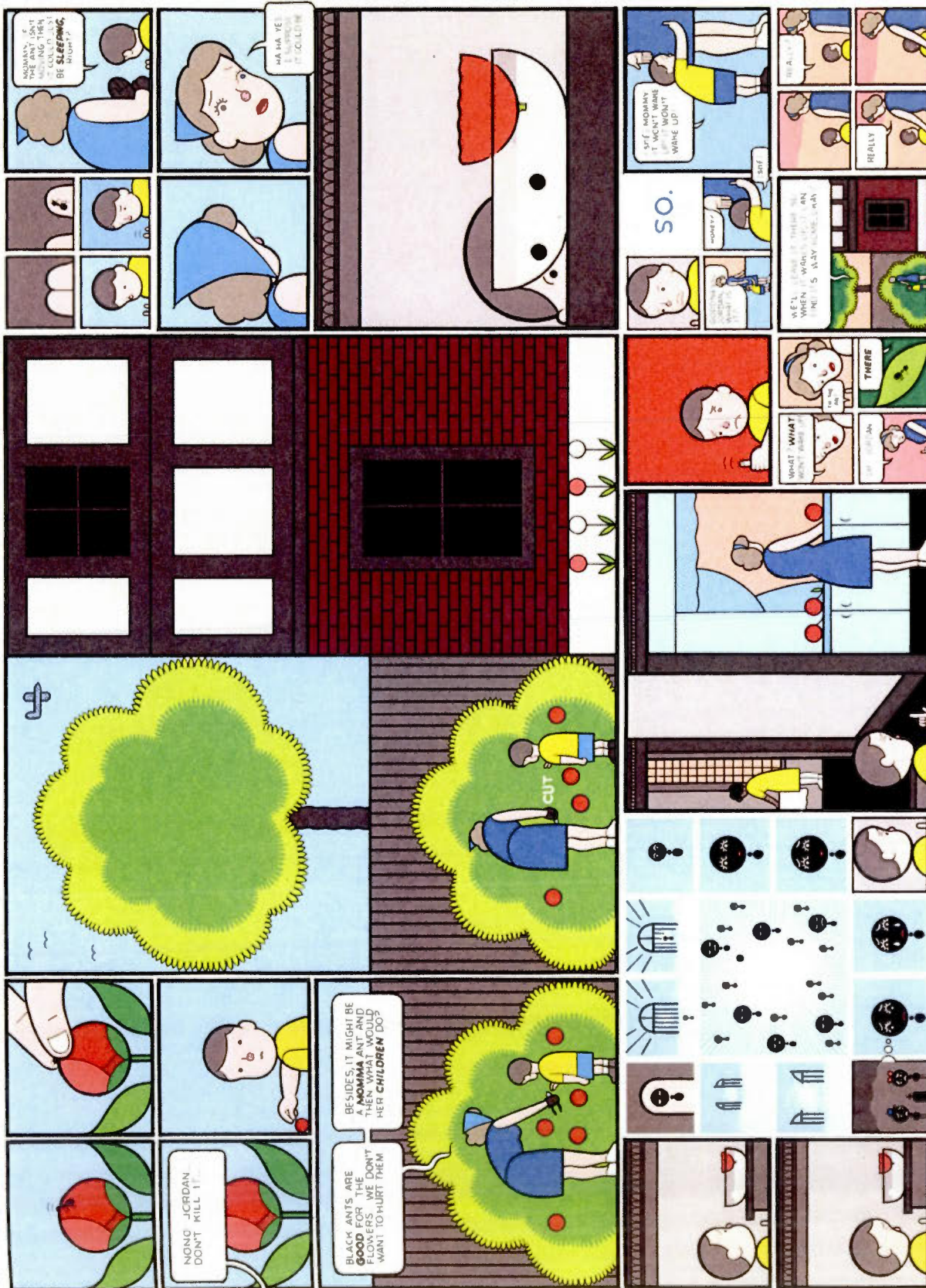


A.21 *Building Stories*, p. 28 (9:10).





A.22 Lint, p. 5 (1:1).



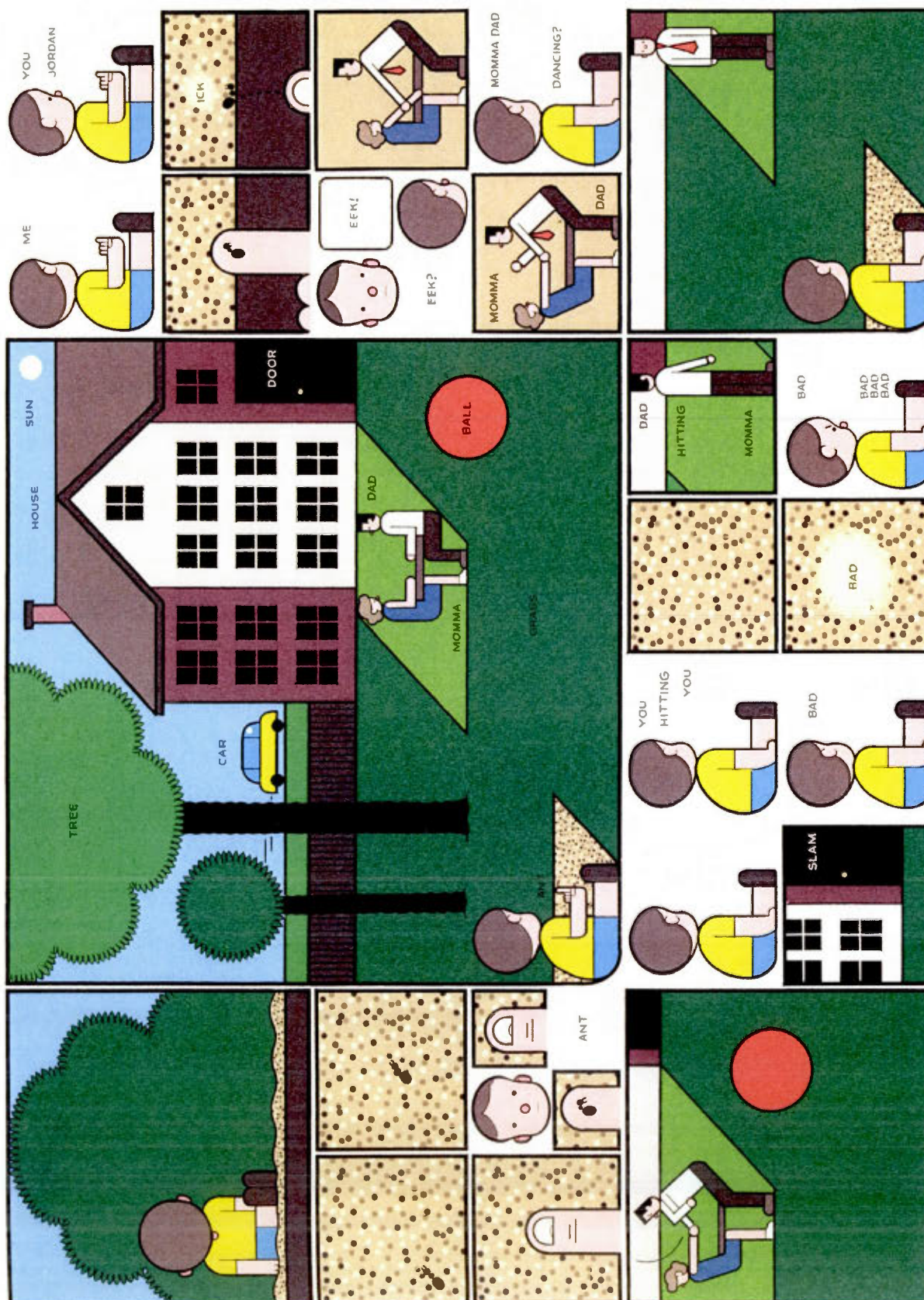
A.23 Lint, p. 9 (1:1).





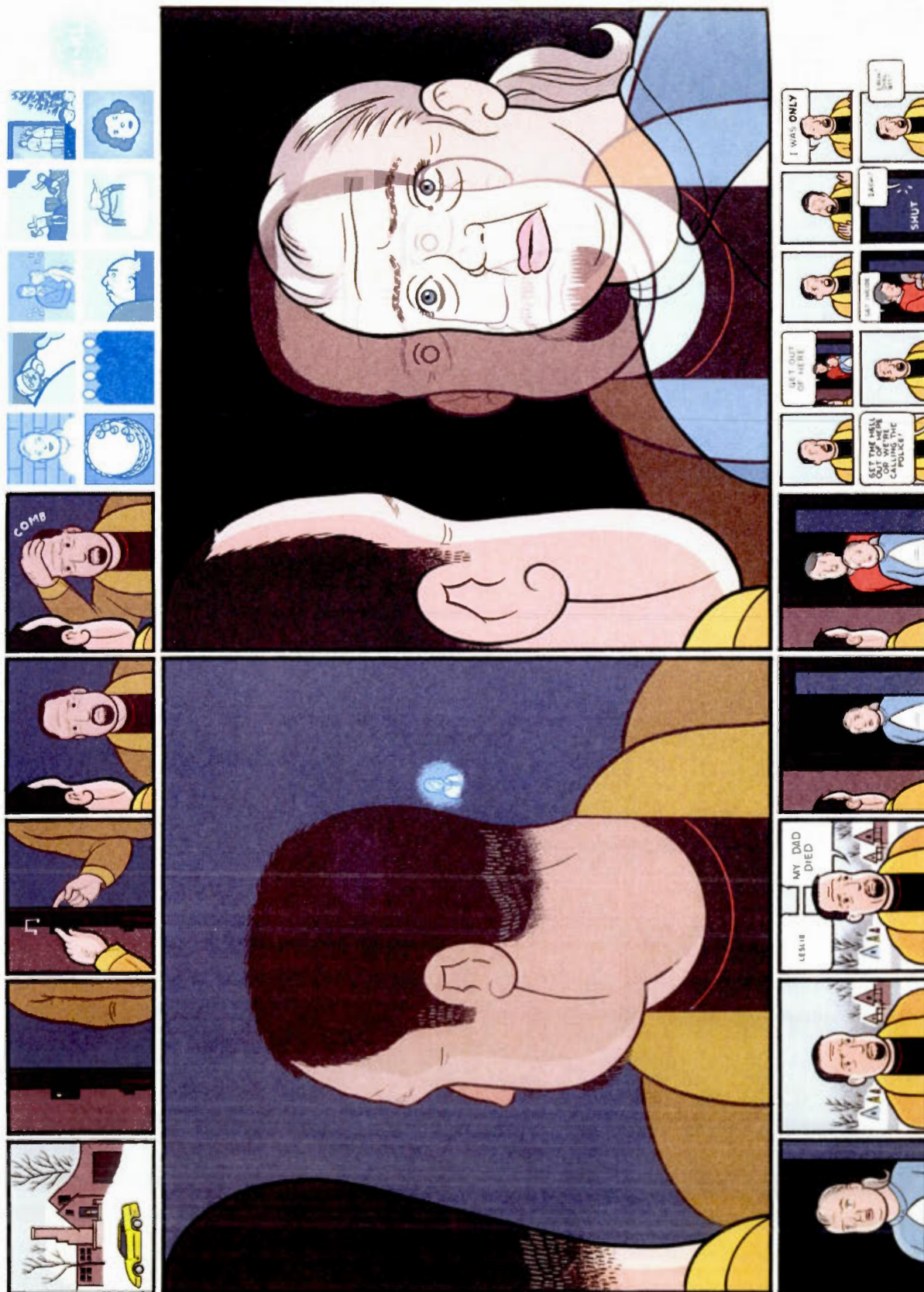
**A.24** *Lint*, p. 29 (1:1).





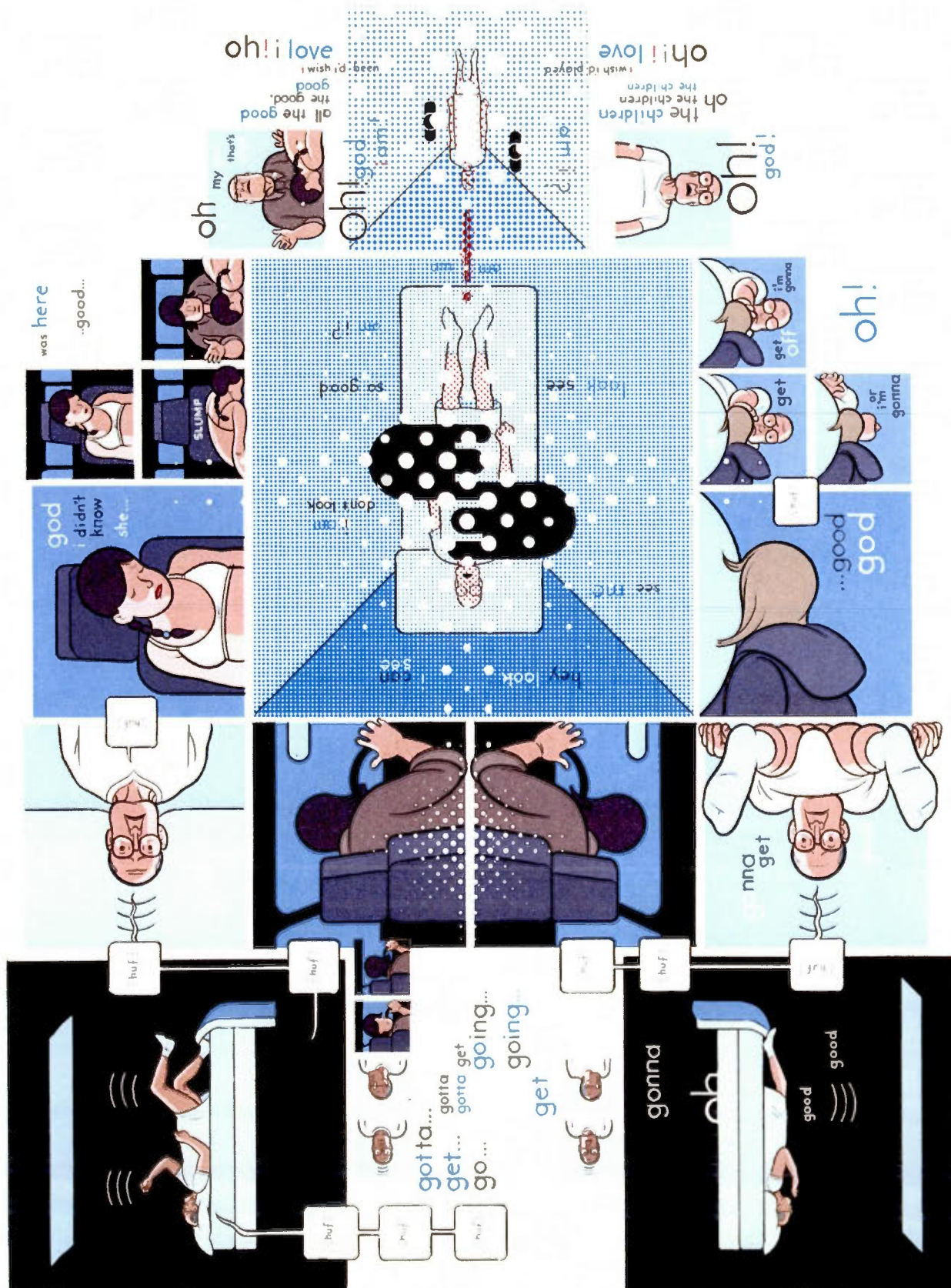
A.25 Lint, p. 7 (1:1).





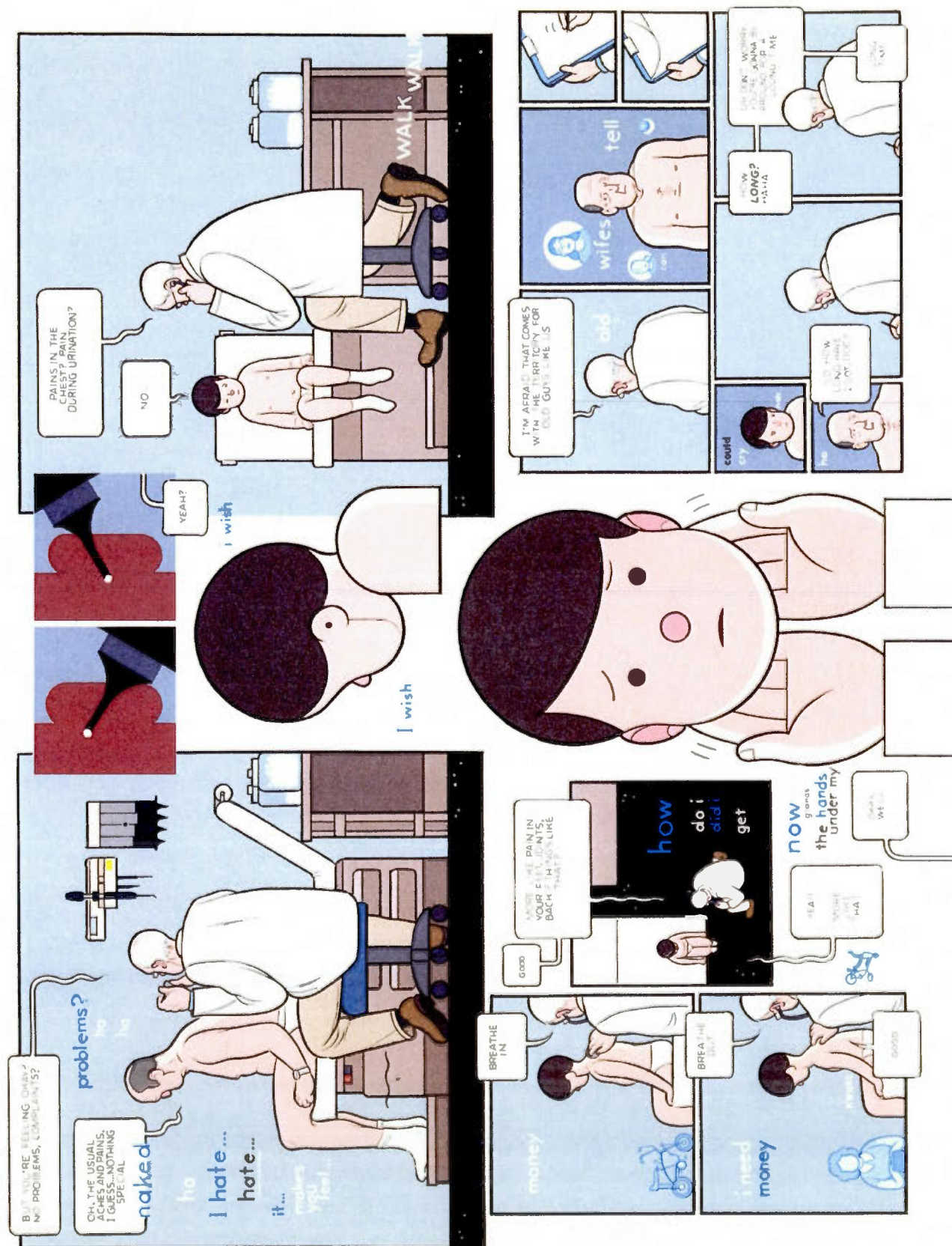
**A.26** *Lint*, p. 48 (1:1).



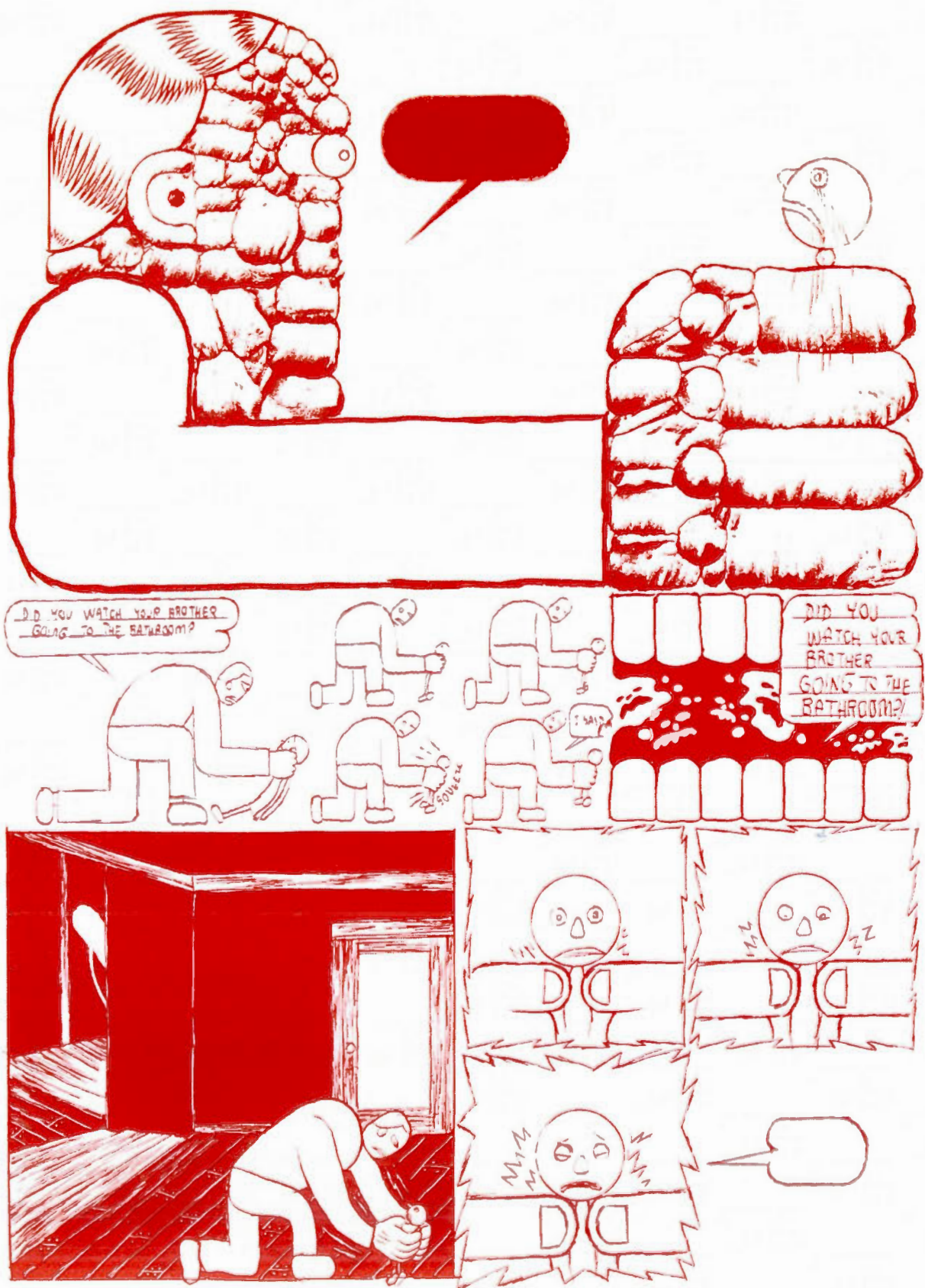


**A.27** *Lint*, p. 76 (1:1).

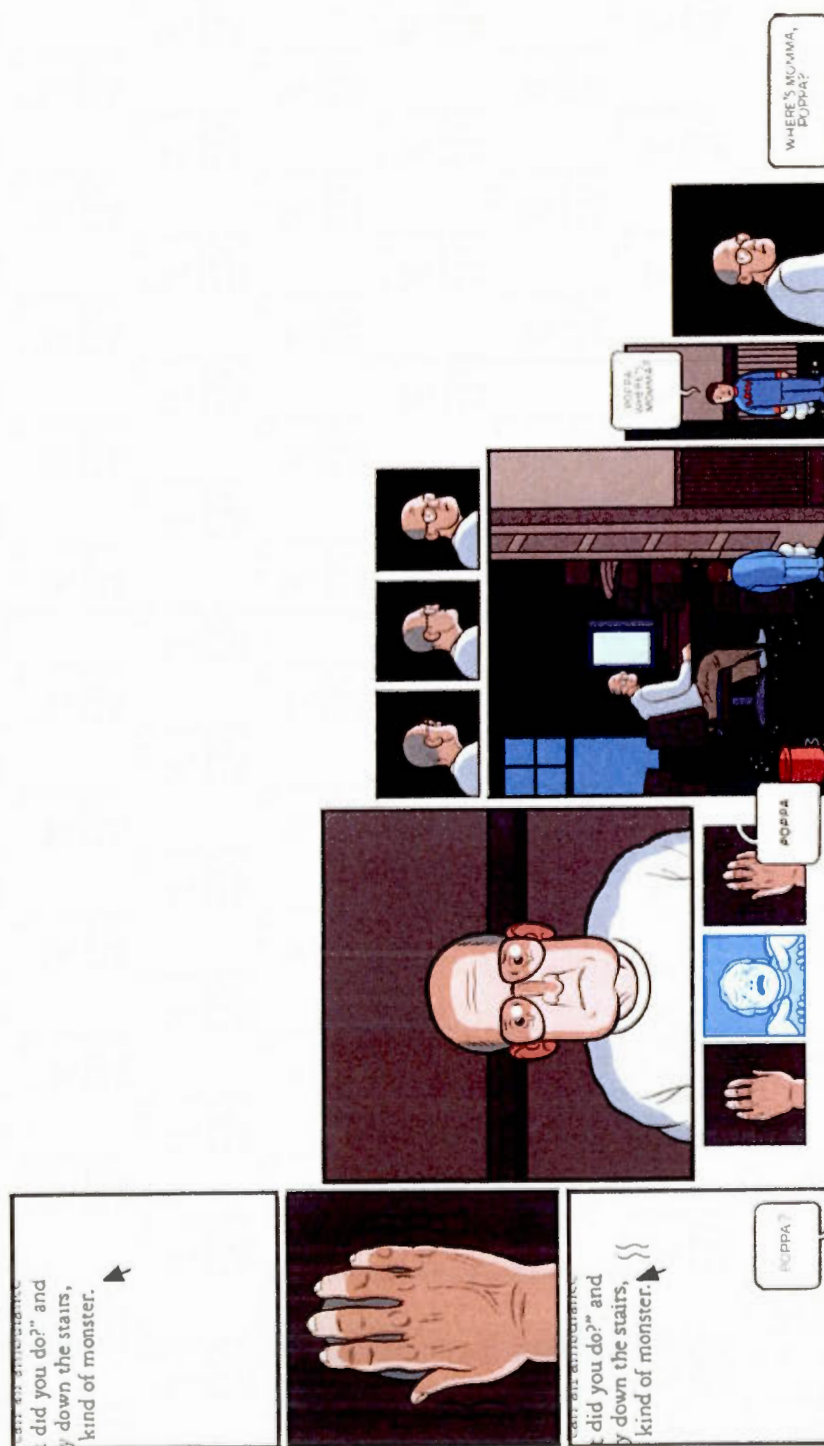




**A.28** *Lint*, p. 58 (1:1).







**A.30** *Lint*, p. 71 (1:1).